
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01260302 3





ALBRECHT DÜRER HANDZEICHNUNGEN

HERAUSGEGEBEN
VON
HEINRICH WÖLFFLIN

ZEHNTE AUFLAGE
MIT EINUNDACHTZIG ABBILDUNGEN

DEUTSCHE BUCHVERTRIEBS- UND VERLAGSGESELLSCHAFT
BERLIN

UNVERÄNDERTER NEUDRUCK DER ZEHNTEN AUFLAGE,
MIT GENEHMIGUNG DES VERLAGES R. PIPER & CO. IN MÜNCHEN



PIERERSCHE HOFBUCHDRUCKEREI STEPHAN GEIBEL & CO., ALTENBURG, THÜR.

Die geschichtliche Bedeutung Dürers als Zeichner liegt darin, daß er auf der Basis der modernen dreidimensionalen Wirklichkeitsdarstellung einen rein linearen Stil ausgebildet hat. Alle Zeichnung bewegt sich zwischen den zwei Polen eines Ausdrucks in Linien und eines Ausdrucks in Flecken oder Massen, wo die Linie zwar nicht aufgehoben zu sein braucht, aber doch als solche nicht zur Geltung kommt. Rembrandt hat die Feder auch benutzt, aber der einzelne Federstrich steht nicht da als ein Letztes, das für sich wirken soll, sondern als ein Element, das im Eindruck des Ganzen untergeht. Man folgt nicht dem Zug der einzelnen Linie und kann ihm nicht folgen, denn die Linie setzt alle Augenblicke aus und wirft den Blick ab oder sie verwirrt sich zu völliger Unübersichtlichkeit: die Massen sollen sprechen, nicht das Liniengerüst an sich. Umgekehrt ist bei Dürer die Zeichnung ein kristallklares Gebilde, wo jeder Strich, zu reiner Sichtbarkeit gebracht, nicht nur seine formbezeichnende Funktion hat, sondern eine ornamentale Schönheit für sich besitzt. Man hat nicht genug gesagt, wenn man die Schlagkraft der Dürerschen Linie rühmt und daß aller Ausdruck den großen, zusammenhängenden, gleichmäßig führenden Linienzügen zugeleitet ist: was dazukommt, ist die Ausbildung des Strichs als Element einer dekorativen Gesamtfigur.

Nicht von Anfang an ist dieser Stil da. Das 15. Jahrhundert hat ihn noch nicht besessen, und es gibt Frühzeichnungen Dürers, die „malerischer“ aussehen als die späteren klassischen Zeichnungen. Es ist denkbar, daß die moderne Sympathie jene Jugendblätter sogar bevorzugt, das ändert aber nichts an der Tatsache, daß es der reine Linienstil gewesen ist, der die Dürersche Zeichnung zum Eckstein der Kunst des 16. Jahrhunderts gemacht hat. —

In der Natur gibt es keine Linien. Jeder Anfänger kann das erfahren, wenn er mit seinem Bleistift sich vors Haus stellt und nun das Sichtbare auf Linien zu bringen versucht. Alles entzieht sich diesem Unternehmen: das Laub der Bäume, die Wellen des Wassers, das Gewölk des Himmels. Und wenn es scheint, daß ein Dach, das klar vor der Luft steht, oder ein dunkler Baumstamm sich doch in Umrissen fassen lassen müsse, so wird man auch hier bald einsehen, daß die Linie nur eine Abstraktion sein kann, denn, was man sieht, sind eben nicht Linien, sondern Massen, helle und dunkle Massen, die von einem andersfarbigen Grund sich abheben. Es laufen doch keine schwarzen Fäden an den Rändern der Dinge hin!

Daß es trotzdem möglich ist, der Wirklichkeit einen linearen Ausdruck abzugewinnen, ist überaus merkwürdig. Das Auge hat sich an die Linienabstraktion gewöhnt, und durch die Bemühung von Generationen gibt es eine Liniensprache, in der man alles oder wenigstens fast alles sagen kann. Dürer aber ist einer der großen Entdecker, der nach allen Seiten hin die Ausdrucksfähigkeit der Linie erweitert und für gewisse Phänomene die unüberbietbare zeichnerische Formel gefunden hat.

In doppeltem Sinne hat man von zeichnerischen Linien zu sprechen: von Umrißlinien und von Modellierungs- oder Schattenlinien.

Umrisse gibt es in jeder Zeichnung, allein es bedingt einen großen Unterschied, ob diese Umrisse stark oder nur wenig akzentuiert sind. Je mehr sie für die Erklärung der Form bedeuten, d. h. je mehr die

Figur auf eine sachliche Silhouette hin gearbeitet ist, um so mehr werden sie den anderen Linien gegenüber bedeuten. (Und unter Silhouette ist nicht nur der Gesamtumriß der Figur zu verstehen, auch die Binnenformen haben ihre Silhouetten.) Die Bedeutung steigert sich aber nochmals, wenn der Umriß als melodische Stimme verselbständigt wird. Das ist im 16. Jahrhundert geschehen. Bald mehr, bald weniger betont, ist der Umriß doch immer eine fest und klar gezogene Bahn. Schön an sich, enthält er die Deutung der Form.

Wo dieser lineare Stil sich ins Malerische wendet, da tritt rasch die Entwertung des Umrisses ein. Auf alle Weise wird es dem Auge verleidet, ihn als Blickbahn zu benutzen. Schließlich sind nur noch ein paar vereinzelte Linien-Bruchstücke oder Punkte als Stationen des alten Weges übriggeblieben.

In zweiter Verwendung erscheint die Linie im Dienst der Modellierung. Licht und Schatten haben zwar mit Linien von Hause aus nichts zu tun, allein man läßt sich ohne Widerspruch gefallen, daß das Dunkel einer Wölbungsfläche oder eines Raumschattens in eine Lage einzelner Striche umgesetzt wird. Auch hier ist erst das 16. Jahrhundert das Jahrhundert der entschlossenen Linearität. Während früher die Striche oder Strichelchen als Massenform neben- und übereinandergelegt wurden, reinigt sich die Erscheinung gegen Ausgang des Quattrocento, und die Klassiker der Linie haben es sich zum Gesetz gemacht, die Linienlagen der Schatten vollkommen durchsichtig und offen zu halten, so daß jeder einzelne Strich für sich wirkt. Wieder geht Formerklärung und dekorative Schönheit Hand in Hand. Der modellierende Strich wird ornamental empfunden, zugleich aber ist er in seiner Bewegung dadurch bedingt, daß der Linienzug der gegebenen Form folgt. Die Linie ist eine andere bei der gewölbten Form als bei der flachen, der bloße Raumschatten wird wieder anders charakterisiert als der Körperschatten. Ja, es ist möglich, mit bloßen Linienmitteln auch stoffbezeichnende Mitteilungen zu machen, das

Harte und Weiche auszudrücken, die muskulöse Festigkeit eines Männerschenkels und die linde Art, wie sich der weibliche Körper anfühlt.

Unter dem Einfluß malerischer Tendenzen verwirrt sich dann das System. Die einzelne Linie geht unter in der Gesamtmasse. Der Form entfremdet, beansprucht sie keine ornamentale Sonderbedeutung mehr, und es spricht nur noch der große Rhythmus der Haufen oder Flecken. Die Zeichnung hat ihre Durchsichtigkeit verloren, in gleichem Maße aber ist ihre stoffbezeichnende Kraft gewachsen, und Hell und Dunkel haben ein eigenes geheimnisvolles Leben erhalten.

Dürer hat sich sehr verschiedener Materialien bedient. Es gibt Feder- und Pinselzeichnungen, er hat mit der Kohle und der Kreide gearbeitet, und neben einem bleiartigen Metallstift fehlt nicht der alte Silberstift. Die Instrumente wechseln nach Zeit und Anlaß. Während der Silberstift z. B. immer mehr der Reise und der flüchtigen Aufnahme unterwegs eigen gewesen ist, muß man sagen, daß die Kreide in den späteren Jahren dasselbe bedeutet, was der Pinsel in der mittleren Periode. Durch alle Jahre hindurch aber geht die Feder als der eigentliche Liebling der Dürerschen Zeichnung: sie kommt mit besonderer Leichtigkeit dem Trieb nach Verselbständigung der einzelnen Striche entgegen.
Es ist ungemein reizvoll, der individuellen Behandlung jeder Technik bei Dürer nachzugehen. Jedesmal ist es eine andere Fragestellung der Natur gegenüber, und was etwa die Kreidezeichnung herausholt, wird von der Federzeichnung grundsätzlich nicht verlangt. Dabei ist natürlich von entscheidender Bedeutung, zu welchem Endzweck eine Zeichnung gemacht worden ist. Studien zu Bildfiguren sehen anders aus als Vorzeichnungen zu Holzschnitten. Man wird aber nicht behaupten wollen, der Stil der Druckgraphik habe auf die Zeichnung bestimmenden Einfluß gewonnen, vielmehr gilt das Umgekehrte: daß Dürer den Holzschnitt auf die Höhe der Federzeichnung, seiner Federzeichnung, emporgehoben hat.
Die Dürersche Zeichnung will nicht nach naturalistischen Grundsätzen beurteilt werden. Man kann ihr nie gerecht werden, wenn man nicht die prinzipiell andere Absicht versteht: daß es überall auf einen dekorativ selbständigen Linienorganismus abgesehen ist, und

daß die Zeichnung bewußt, bald mehr, bald weniger, sich von der natürlichen Erscheinung trennt. Es gibt Schnörkel und Koloraturen in dieser Kunst, Steigerungen und Schärfungen der Linie, die nur dafür da sind, um dem Linienwerk in seiner Armut einen eigenen Wert der Natur gegenüber zu geben. Die Schönheit des Ganzen aber liegt nicht in der Figur allein, sondern in dem Gewebe von Linien, in das die Figur gewissermaßen hineingeflochten ist.

Sehen wir ab von dem Knabenbildnis Dürers, das als älteste erhaltene Zeichnung in keiner Ausgabe wird fehlen dürfen, so ist es die lebhafte Federskizze des etwa Zwanzigjährigen, die uns das erste bestimmte Bild vom Wesen des Menschen vermittelt, jenes Selbstporträt, wo er so merkwürdig fragend uns ansieht, ein Stimmungsbild, dem aus der älteren Kunst nichts Ähnliches verglichen werden kann und das ein eigentümliches Streiflicht fallen läßt auf den Ernst des Mannes und den Ernst der Zeit. Es ist auf der Wanderschaft entstanden, vermutlich am Oberrhein. Wie er den menschlichen Körper damals behandelte, lehrt die verwandte Zeichnung einer nackten Frau von 1493, mit wenig Artikulation, aber ein stark plastischer Eindruck, gewonnen auf der Grundlage einer Zeichnung mit vielen krausen undurchsichtigen Linien. Merkwürdigerweise sind solche Naturstudien äußerst selten. Man sollte meinen, Dürer habe alle Mappen davon voll gehabt. Möglich, daß vieles sich verloren hat, jedenfalls aber hatten die Kopien nach fremden Vorlagen damals noch mehr Wert für ihn als die eigenen Naturzeichnungen. Er kopiert Italiener, Mantegna, Pollaiuolo, Lorenzo di Credi. Nicht um nebenbei einmal die Hand an fremder Art zu üben, sondern um Schemata zu gewinnen, wie man der Natur beikommen könne. Die Art, wie die Italiener den Torso stilisieren, wirkte auf ihn wie eine Erleuchtung, und leidenschaftlich ergriff er die italienischen Motive großer Bewegung und starken pathetischen Ausdrucks. Ein Blatt wie Pollaiuolos Frauenraub mußte ihm dabei um so bedeutsamer sein, als es mit deutlicher Absicht auf das Lehrhafte hin angelegt ist: die Ausfallstellung — in Anlehnung an antike Muster —

1. 2. 3. 5.

zweimal vorgetragen, in der Ansicht von vorn und in der Ansicht
von rückwärts. Wir kennen das Original nicht, es ist jedenfalls ein
4. Stich gewesen. Ebenso ist uns die Vorlage für den Tod des Orpheus
verloren: der geringe Stich, der sich als Unikum in der Hamburger
Kunsthalle erhalten hat, kann es kaum gewesen sein, wir müssen
ein Blatt von gleicher Ausführlichkeit der Zeichnung voraussetzen
und werden nicht fehlgreifen, wenn wir an eine Arbeit des Mantegna
denken (F. Knapp). Die einzelnen Elemente solcher Kompositionen
mischte sich Dürer dann, ohne die Entlehnung irgendwie zu mas-
kieren, zu einem Neuen. So entstand sein Stich der „Eifersucht“,
wo der Rückenakt vom Frauenraub und die eine der schlagenden
Frauen (nebst dem Kinde) vom Tod des Orpheus mit einem weiteren
anderswoher übernommenen Motive zu einer Gruppe zusammen-
gestellt sind, ein Verfahren, das wir heutzutage schlechthin unbe-
greiflich finden. Es beweist die gute Natur Dürers, daß er diese Steine
verschlucken konnte, ohne daran zugrunde zu gehen. Und er war
doch wirklich nicht verlegen um eigene Einfälle: was hat die Zeich-
6. nung des Frauenbades von 1496 für ein reiches plastisches Leben!
Und wer die Stoßkraft in der Bewegung sich drängender Schweine
so hat zeichnen können wie Dürer in dem Entwurf zum Stich des
8. „Verlorenen Sohnes“, bei dem muß es eine große Selbstverleugnung
erfordert haben, sich zum frommen Schüler fremder Muster zu
machen.

Die italienischen Kopien beweisen nicht, daß Dürer damals schon
(1494/95) eine Reise nach Italien unternommen hat, denn Stichvor-
lagen konnte man schließlich auch in der Werkstatt in Nürnberg
kopieren, allein andere Umstände lassen diese Reise doch als wahr-
scheinlich erscheinen, und dazu gehört das Vorhandensein einiger
landschaftlicher Aufnahmen von der Brennerstraße: Innsbruck,
Trient, Arco u.a. Die Möglichkeit, mit diesen Zeichnungen bis 1505
herunterzugehen, d.h. bis zur großen, sicher bezeugten italienischen

Reise, ist für die Mehrzahl aus stilistischen Gründen ausgeschlossen.
Die hier mitgeteilte Aufnahme der Burg von Arco (von Gerstenberg 14.
bestimmt) dürfte ebenfalls früh einzuordnen sein. Ganz sicher hat
eine detaillierende Feinzeichnung die großzügigen Risse von Anfang
an begleitet. Eine ähnliche Zeichnung muß damals in Klausen (bei
Bozen) entstanden sein; sie ist im Stich des „großen Glücks" — also
jedenfalls vor 1505! — verwertet worden.

Die große Arbeit der Jugend, mit der Dürer auf einmal seine Stelle
in der vordersten Reihe der deutschen Künstler einnahm, ist die
Holzschnittfolge der Apokalypse gewesen. Wir besitzen keine Zeichnungen,
die damit direkt in Zusammenhang stehen. Um so wertvoller
ist die eingehende Studie nach einem Mann, der in vielen 7.
Köpfen der Apokalypse wiederkehrt und mit seinen mächtigen Formen
die Vorstellung von männlicher Idealität in diesen Jahren uns
gut vergegenwärtigen kann. Für die Bewegung tritt ergänzend die
neuerdings durch Pauli eingeführte Zeichnung eines „Schreiner- 9.
gesellen" ein, der — zum Holzschnitt der Marter der Zehntausend
gehörig — durchaus den großen Zug besitzt, wie ihn die späteren
Blätter der Apokalypse fühlen lassen. Ebendahin gehört die Hauptmasse
der großen Holzschnittpassion. (Da der „Schreinergeselle"
immer noch gewissen Bedenken begegnet, so ist hier eine rasche
Federzeichnung von vorzüglichem Wurf und unbestreitbarer Echtheit
eingeschoben worden: die Momentaufnahme von Dürers Frau, 10.
aus der ersten Zeit ihrer Verbindung.)

In eine veränderte Stimmung führt die anschließende Zeichnungsfolge
der sogenannten grünen Passion (1504). Nach neuerer Kritik 11.
(Cürlis) muß zwar die berühmte Folge der grünen Blätter aus der
Reihe der echten Werke ausscheiden als bloße Kopistenarbeit, aber
wir können uns an einer Reihe mehr oder weniger durchgeführter
Zeichnungen schadlos halten, die dem Kopisten als Vorlage gedient
haben. Bei geschmeidigter Figurenführung und reicheren Kombi-

nationen ist der Strich zierlicher und durchsichtiger geworden, und wenn die Größe der Auffassung sich nicht mehr ganz auf alter Höhe behauptet, so hat doch das Geschmückte der Zeichnung entschieden gewonnen.

Noch charakteristischer für den Wandel sind die Holzschnitte des Marienlebens, die sich in ihrem älteren Bestand ebenfalls um das Jahr 1504 gruppieren. Wir bilden hier eine Zeichnung zur Geburt

12. der Maria ab, die vom ausgeführten Holzschnitt ziemlich stark abweicht und der allerersten Fixierung der Idee nicht fernstehen wird. Man genießt das Schauspiel einer mühelosen Erfindung. Ganz selbstverständlich gruppieren sich die Figuren und wie von selber ordnen sich die Massen von Hell und Dunkel, und wo die malerische Bewegung auszusetzen droht, sorgt eines der immer leicht sich hergebenden Draperiemotive für die Verbindung (am Bett). In der ungezwungenen Leichtigkeit der Komposition ist die Zeichnung dem reicheren Holzschnitt entschieden überlegen.

Das Marienleben enthält die hauptsächlichsten Beispiele für das Verweben der Figur mit dem Raum. Die Anschauung geht vom figürlichen Einzelmotiv auf die Zusammenhänge, und das ist die wahre optische Basis, auf der das Landschaftsbild gedeihen kann. Eine derartige Zeichnung von eigentümlich poetischem Gehalt ist der Wald-

13. winkel mit dem Brunnquell, gedacht als Szene für den Besuch des heiligen Antonius beim Einsiedler Paulus. Die Figürchen treten ganz zurück gegen das Landschaftliche, das in der zierlich lebendigen Strichführung an einzelne Partien des Marienlebens gemahnt und für moderne Augen an Reiz nichts verliert, wenn es stellenweise bei der bloßen Andeutung geblieben ist.

In seiner beschaulichen Stimmung bildet das Marienleben einen entschiedenen Gegensatz zur Apokalypse und zur großen Holzschnittpassion, und man könnte meinen, Dürer sei plötzlich ein anderer Mensch geworden. Allein, so ist es doch nicht gewesen.

Den Sinn für das Zuständliche hat er immer gehabt, und vielleicht lag ihm das Schildern überhaupt näher als das dramatische Erzählen. Aus dem Erscheinungsjahr der Apokalypse (1498) gibt es schon die Zeichnung eines Gewappneten zu Pferde: sie ist mit der Sachlichkeit 15. eines Kostümforschers gemacht. Und zwei Jahre später entstanden die Nürnberger Trachtenbilder, Frauentrachten, auch sie vollständig 16. exakt und versehen mit bezeichnenden Beischriften. Aber es ist wohl wahr: zur Zeit des Marienlebens verfeinert sich das Gefühl für Art und Wesen der Dinge; die Charaktere werden mannigfaltiger und schärfer umrissen; die Empfindung geht bis ins kleine und kleinste. Damals (1503) malte Dürer jenes Bild eines Rasenbüschels, wo er mit unendlicher Hingabe jedem Individuum dieser Kleinwelt gerecht zu werden sich bemühte. Und aus einem neuen Gefühl heraus für die Haut, für das Fell der Dinge, ist der Hase gezeichnet (1502), 17. dem sich einige verwandte Studien nach Tierkörpern anschließen. Auch die Pinselzeichnungen nach Helmen mit blinkenden Metall- 18. flächen gehören hierher.

Aber Dürer drängte weiter. Er beruhigte sich nicht bei der äußeren Erscheinung, sondern suchte die Gestalt, wie sie sein soll, beim Menschen wie beim Tier. Es ist kein Zweifel, daß für das Interesse des Meisters die Blätter oben anstanden, wo die Erkenntnis der Maße des Mannes und des Weibes, die Resultate sorgfältiger theoretischer Untersuchungen, geborgen waren. Der Künstler ist nach Dürers Meinung berufen, nicht nur das Gegenwärtige im Bilde festzuhalten, sondern darüber hinaus das zu gestalten, was nicht oder nur verdorben in die Wirklichkeit getreten ist, die reinen Gedanken Gottes. So wollen die Figuren von Adam und Eva aufgefaßt sein, die dann 20. im Stich von 1504 ihre letzte Vollendung erhalten haben.

Uns berührt es eigentümlich, wie Allgemeines und Individuelles, Errechnetes und Beobachtetes sich unmittelbar verbinden. Die sehr genauen Arm- und Handstudien nach der Natur sind nachher direkt 21.

im Zusammenhang der durch Konstruktion gewonnenen Leiber verwendet worden. In der Präzision der Zeichnung stehen sie dem Stich nahe, während das anmutig leichte, aber doch nur oberflächliche Liniengeriesel der ganzen Figuren hinter dem Stich natürlich weit

19. zurückbleibt. Als Ersatz bietet sich der Apollo mit der Sonne in der Hand an, eine Variante zum Adam und aus gleichen Prämissen hervorgegangen, die aber nicht auf die Kupferplatte gekommen ist. Das ist der Typus der ganz ausführlichen Federzeichnung. Nur ist die Linie hier noch nicht „geschönt", d. h. auf das Durchsichtige hin filtriert worden.

22. Die frische Porträtzeichnung Pirkheimers führt uns in das Reich des Wirklichen zurück. Selbstverständlich, daß sie einer großen Gruppe angehört. Aber die anderen Bildnisse interessieren uns weniger als Pirkheimer, weil er doch Dürers bester Freund gewesen ist. Von ihm wurde jetzt das Geld vorgestreckt zu jener (zweiten) Reise nach Italien, die gerade bei dem Ringen um die menschliche Form dem Künstler immer wieder als dringende Forderung vor der Seele gestanden haben muß. Im Herbst 1505 machte er sich auf den Weg. Wenn wir richtig deuten, ist die lachende Bäuerin mit der Unter-

23. schrift „Villana vindisch" (Wendische Bäuerin) schon eine Reiseaufnahme aus dem Südtirol. Der lustige Kopf ist mit wahrhaft vergnügten Linien durchmodelliert. Das Lächeln würde man später nicht mehr finden: das Interesse an der festen Form verdrängt das Interesse an der Ausdrucksbewegung.

Mit dem Aufenthalt in Italien gewinnen die Zeichnungen einen größeren Stil. Die Form ist in breiteren Flächen gesehen. Dürer gewöhnt sich an die weiche Pinselzeichnung, die bisher nur vereinzelt vorkommt, und benutzt nach venezianischer Manier ein farbiges Papier, das in den Lichtern mit Weiß gehöht wird, so daß die Papierfarbe den Mittelton abgibt. Und nun geht der Pinsel mit langen, saftigen Zügen über die Fläche hin, und obwohl die Absicht unver-

kennbar ist, mit der tonigen Haltung venezianischer Zeichnungen zu konkurrieren, schlägt die Linienornamentik als solche doch durch, und der Zusammenhang mit der hergebrachten Manier ist bedeutsamer als die Ähnlichkeit mit den neuen Mustern. Mit eigentümlicher Heftigkeit wird nun das Problem der Körperzeichnung ergriffen. Höchst charakteristisch der weibliche Rückenakt mit der 24. energischen Strömung in den großen Hebungen und Senkungen der scharf artikulierten Form. (Dürer hat später ein kleines Relief nach der Zeichnung modelliert, ein Zeichen, wie hoch er das Blatt schätzte.) Die Schatten zu einzelnen Klumpen geballt, indem sie durch Reflexlichter vom Rand abgedrängt werden. So wird es nun durchweg gehalten.

Bei dem nackten Christuskind, einer Studie zum Marienbild des 25. Berliner Museums, merkt man, daß ein starker Schuß von florentinischer Kunst den Eindruck der Venezianer gekreuzt hat. Der Putto hat wenig gemein mit den Kindern Bellinis, dagegen werden die starken Einschnürungen und Gliederungen an die Schule Verrocchios erinnern, und das Köpfchen möchte im besonderen auf Lionardo hinweisen. Der Berührung mit dem lionardesken Kunstkreis in Mailand wird auch das kleine Bild des disputierenden Christusknaben inmitten der Schriftgelehrten zugeschrieben (Rom, Barberini), mit seiner auf die Spitze getriebenen physiognomischen Charakteristik. Das wundervolle Paar der redenden Hände eines Knaben ist eine 27. Zeichnung aus diesem Zusammenhang, und vielleicht hat Dürer italienischer Schönheit sich nirgend mehr genähert als hier.

Von dem malerischen Hauptwerk des venezianischen Aufenthaltes, dem Rosenkranzfest (als Ruine in Prag), muß ein bloßer Bildnis- 26. kopf aus den Reihen der Assistierenden an dieser Stelle Zeugnis geben, der Kopf eines alten deutschen Baumeisters in Venedig. Der Mann ist aber seelisch so tief gefaßt, daß er wohl ein Bild für sich füllen könnte.

An Stücke dieser Art wird man denken müssen, wenn man den Einfluß der italienischen Reise richtig einschätzen will. Man hört wohl vielfach klagen, es habe Dürer dort unten an seiner Seele Schaden genommen, und die rechte Wärme und Liebe zu aller Kreatur, wie er sie vorher besessen, sei verloren gegangen. Gewiß ist in der unmittelbaren Folgezeit eine merkliche Abkühlung zu beobachten. Das Interesse an der Welt zieht sich ausschließlich auf die Figur zurück, und der alte Reichtum an Formkombination, wie er am anschaulichsten im Marienleben ausgebreitet ist, weicht einer uniformeren, streng-tektonischen Weise. Aber es wäre unrecht, zu leugnen, daß bei dieser Beschränkung doch auch viel an Tiefe und Energie gewonnen worden ist. Eine Komposition wie die Marienkrönung des Heller-Altars (1509) mag uns vielleicht weniger sympathisch sein als die früheren Bilder in der Art des Paumgartner-Altars (München) oder der Anbetung der Könige (Florenz), aber die Intensität im Erfassen seelischer Komplexe ist doch fort und fort gewachsen. Wie
31. wäre es denkbar, daß Dürer früher einen Kopf von der konzentrierten Kraft des greisen Apostels vom Heller-Altar hätte konzi-
32. pieren können? Und in dem aufblickenden Mann, der ebendahin gehört, treffen wir auf eine Gestaltung edler Ergriffenheit, die bei dem kleinbürgerlichen Habitus damaliger Kirchenbilder durchaus nichts Selbstverständliches bedeutet. Und was dann die Formerfindung anbelangt, das Thematische, so möchte ein einziges Beispiel
28. wie die Draperie des Paulus Dürer vor dem Vorwurf einer abgeleiteten Idealität zu schützen imstande sein. Hier ist wahrhaft Geist Form geworden, und zwar ein neuer und gewaltiger Geist.

Die Zeichnung des Nackten hat nicht mehr ganz die Frische wie
29. in Italien. In dem höchst sauber durchmodellierten Halbakt der Christusfigur des Heller-Altars wird mancher mehr den fleißigen „Kläubler" bewundern als den unmittelbaren Gestalter eines Formeindrucks. Allein vor einer impressionistischen Beurteilung muß

Dürer immer versagen. Das Impressionistische ist gerade das, was
er nicht wollte. Er tilgte alles in seinem Stil, was nach dieser Richtung
ging. Das Problem für ihn war, höchste plastische Klarheit mit rein
schmückender Linienführung zu verbinden. In diesem Sinn hat die
ältere Generation durchaus recht gehabt, in Zeichnungen wie den 33.
betenden Händen oder den von der Sohle her gesehenen Füßen den 34.
Inbegriff Dürerscher Kunst zu verehren.

Es sind das alles Pinselzeichnungen. Sehr repräsentativ gehalten, be-
deuten sie doch nur letzte Vorstudien zum Bild. Der Technik nach
gehört auch die Lucretia von 1508 hierher, und wenn vorhin von 35.
der größeren Frische der italienischen Zeichnung gesprochen wurde,
so wird ein Vergleich dieses Blattes mit dem venezianischen Rücken-
akt von 1506 das Urteil erklären.

Die Kreide- und Kohlezeichnungen verleugnen daneben nicht die
raschere Entstehung. Leicht angebend war das weiche Material vor-
nehmlich da am Platz, wo ein Stück Natur in kurzer Sitzung be-
wältigt werden mußte, vor allem also beim Porträt. So ist schon der
Pirkheimer von 1503 gezeichnet, ohne daß aber die Schattenmassen zu
einem volleren malerischen Effekt ausgenutzt wären. Gerade das ist
sonst für die früheren Blätter die Regel, und es scheint, daß bei der
Modellierung der Flächen der Daumen nachgeholfen hat. Jetzt zieht
sich die künstlerische Absicht von diesen durch Wischen erreichten
Wirkungen zurück, und wenn die kompakten Schatten nicht ganz
verschwinden, so tritt doch mehr und mehr die Linie als das prä-
valierende Element hervor. Die dunklen Klumpen lösen sich und
die Schwärzen werden rationeller abgestuft.

Der Negerkopf von 1508 ist insofern nicht leicht in die Reihe ein- 36.
zustellen, weil es hier neben der Modellierung auf farbige Charak-
teristik abgesehen war. Sehr deutlich aber wird der ausgesprochene
lineare Habitus in dem Bildnis der Mutter von 1514 und dem Mäd- 39.
chenkopf von 1515. Bei der alten Frau ist die ausgemergelte Form 40.

auf einen geradezu gewaltigen Linienausdruck gebracht, und die Macht der großen Striche durfte auf keinen Fall eine Konkurrenz durch stärkere malerische Schatten erhalten. An Geistigkeit der Auf-
41. fassung ließe sich diesem ergreifenden Bildnis der Kaiserkopf Max I. von 1518 wohl zur Seite stellen, aber das Blatt hat stark gelitten, und die Binnenzeichnung ist teilweise ganz ausgewaschen. Der Kopf geht mit einer Reihe verwandter Arbeiten zusammen. Die reichste Ernte an Kreidezeichnungen bringen aber die Jahre nach 1520, und es scheint, daß damals erst die Technik ihre vollkommene Abklärung zur Linie gefunden hat.

Als das eigentliche Lieblingsinstrument bewährt sich auch in der mittleren Periode die Feder. Sie dient gleichmäßig dem ersten Entwurf wie der Durchführung, und wenn man von Dürerschen Zeichnungen als großen dekorativen Liniensystemen spricht, so denkt man zunächst an Federzeichnungen. Der früheren Zeit gegenüber gewinnen die Linien an Einfachheit. Die Lagen halten sich mehr in reinen Geraden. Es gibt jetzt eine bestimmte Ökonomie im Wechsel der Richtungen. Nichts, was nicht aus dem Ganzen heraus erfunden wäre und in seiner Rolle innerhalb des Ganzen wirksam würde. Die Empfindung für Tonintervalle verfeinert sich — wie wäre es anders möglich zu einer Zeit, wo die Melancholie und der Hieronymus im Gehäuse entstanden (1514)? —, aber die Feder rivalisiert nicht mit der Feinzeichnung der Stiche, sondern hält sich an viel einfachere und durchsichtigere Liniensysteme. Es ist deutlich zu erkennen, daß im Verlauf der Zehnerjahre des Jahrhunderts eine allmähliche Vergrößerung der Manier vor sich geht: die Intervalle der Linien werden breiter und klarer.

Für den allgemeinen Charakter der Federzeichnung in der mittleren Periode sei zunächst ein Modellstudium zitiert, die sitzende Frau
48. von 1514, frisch vor der Natur heruntergeschrieben und von der köstlichsten Leichtigkeit und Heiterkeit der Linienführung.

Was dann die Entwicklung einer zeichnerischen Komposition anbetrifft, vom ersten Gedanken bis zur vollständigen Durchführung, so ist es lehrreich, sich etwa folgende Reihe zusammenzustellen:

1. Die heilige Familie im Zimmer. Beispiel einer ersten Fixierung. Nur in der Hauptfigur einige Schattenakzente. Die Disposition der Massen im Raum aber vollkommen klar. 43.

2. Die Maria mit dem Kind im Grünen. Etwas mehr durchgebildet, aber immer nur Zeichnung des ersten Wurfs. Ungemein anschaulich, wie Figur und Landschaft als dekorative Einheit aus gemeinsamer Vorstellung heraus erwachsen. 44.

3. Der Tod der Maria. Vorstudie zu dem Holzschnitt des Marienlebens (1510), mit dem sie sich aber nicht ganz deckt. Die Konfiguration wie die Licht- und Strichführung sind im Schnitt vereinfacht worden. Immerhin gibt das Blatt eine gute Vorstellung, wie Holzschnittwirkungen zeichnerisch vorbereitet werden. Derartige weitgeführte Studien sind gewiß in den meisten Fällen der definitiven Zeichnung auf den Stock vorangegangen, obwohl auffallend wenig davon erhalten geblieben ist. 45.

Ganz ähnlich, aber fortgeschritten im Stil ein Hieronymus im Gehäuse von 1511 ebenfalls als Holzschnitt gedacht. Die dem Original entsprechende Größe der Reproduktion gibt dem Blatt einen besonderen Wert. 46.

4. Die Anbetung des Kindes im Stall (1514). Hier hat die Zeichnung, über die bloße Studie hinaus, eine in sich vollendete letzte Gestalt bekommen. 47.

Gerade in diese Zeit (1515) fällt auch die Arbeit am Gebetbuch des Kaisers Maximilian, wo der Feder, ohne Verpflichtung auf einen naturalistischen Inhalt, volle Freiheit gegeben ist, sich im ganzen Reichtum der ihr möglichen Bewegung zu ergehen. Die Randzeichnungen sind Federspiele, deren ansteckender Humor nicht nur im Sachlichen liegt. Merkwürdig genug, daß sie ein Gebetbuch zu 49. 50.

schmücken bestimmt waren. Die Zeit in ihrer religiösen Unbefangenheit hat zwischen profan und sakral nicht ernstlich unterschieden.

51. Etwa gleichzeitig sind ein paar Goldschmiedentwürfe entstanden:
52. spätgotisches Kunstgewerbe, das für uns um so mehr Wert hat, als Dürer die italienische Form bereits kannte, aber ihr doch diesen heimatlichen Stil mit pflanzenhaft freiem Dekor entgegensetzte. Pflanzenhaft ist nicht nur das naturalistische Wurzel- und Astwerk der Füße, sondern vor allem die unvergleichlich fein bewegte Linie des Kelches (in der Einzelzeichnung), mit dem Kontrast des Glatten zum Holperigen.

Unmittelbar nach der Mitte des Jahrzehnts setzt dann der Zug zum Prächtigen, Breiten und Schwungvollen ein, das zugleich ein Starkes ist und die bereits angekündigte Entwicklung zum großen Strich und
53. zu weiten Linienintervallen mit sich führt. Charakteristisch die frei
54. entworfenen Akte oder die brillante Figur des sitzenden Propheten und daneben, mehr nach der Seite des Einfachen gewendet, der medi-
55. tierende Hieronymus mit der strengen Rechtwinkligkeit in Figur und
56. Komposition, die dem Ernst der Situation so wohl ansteht. Im Zusammenhang dieser Stilrichtung wird auch ein gelegentliches Wiedererscheinen venezianischer Prachtmotive verständlich, wie bei der
57. breitsitzenden Maria von 1519 mit dem Teppich im Rücken und einem flotten Musikengel zu Füßen.

Indessen ist nicht zu leugnen, daß Dürer damals an einen kritischen Punkt gekommen war. Die Produktion verliert das unmittelbar Überzeugende. Der Schwung drohte ins Äußerliche zu entarten, und das Gefühl für das Wirkliche scheint an Wärme zu verlieren oder bekommt einen eigentümlich trockenen Beigeschmack. Aus diesem Zustand rettet den fast fünfzigjährigen Künstler die große Reise nach den Niederlanden (1520/21). Mit Frau und Magd machte er sich auf die Fahrt, mit dem Willen, viel zu sehen und mit einer in langen Jahren geschulten Fähigkeit, gut zu sehen. Sofort merkt man, wie die

Anschauung sich neu belebt. Mit dem Silberstift zeichnet er in kleinem Taschenbuchformat, was ihm vor Augen kommt, Köpfe, Trachten, Architekturen, immer mit der Absicht des Sachlich-Erschöpfenden. Das Ungefähre, Stimmungsmäßige fehlt ganz. Menschen, Persönlichkeiten sind ihm das Interessanteste. Analogien zu den Tiroler Landschaften der Frühzeit gibt es nicht. Dafür hat sich der Reisende auf genaue architektonisch-topographische Aufnahmen eingestellt. Sehr bezeichnend das Blatt mit dem Aachener Münster, wo der Blick den ganzen Vorraum mitumfaßt. 58. 59. 60.

Gleichbedeutend für die neue Raumdarstellung ist die in Feder gezeichnete Uferpartie von Antwerpen, der Scheldedamm, vielleicht die bloße Umzeichnung einer Stiftskizze. Für die Entwicklung der Federtechnik ist ein Vergleich mit den engen Linien der Landschaft von 1510 nicht uninteressant. 61. 42.

Ähnlich locker gezeichnete Federporträts fehlen nicht; was aber der letzten Periode die eigentliche Signatur gibt, sind die großangelegten Bildniszeichnungen in Kreide, bei denen Dürer die Technik mit vollendeter Meisterschaft handhabt. Lauter fest und sicher sitzende, auf Horizontale und Vertikale hin eingestellte Köpfe, engumrandet, und in der Zeichnung, wenn sie durchgeführt ist, durchaus auf reine Linie hin gesiebt.

Auffallenderweise ist die Stilisierung der einzelnen Teile keine gleichartige. Haar und Kleidung z. B. sind manchmal ganz anders behandelt als die Karnationsteile, mehr ornamental und summarisch, während die Zeichnung der belebten Teile umgekehrt an naturalistischer Feinheit alles Frühere zu überbieten trachtet. Dabei wird Dunkelheit nicht durchaus, aber fast überall als Farbbezeichnung ausgeschaltet und nur noch als Schattenangabe geduldet. Die Haare des jungen Mannes von 1520 sind nicht weiß gelassen, weil sie als blond charakterisiert werden sollten, vielmehr sind sie (mit strengerer Fassung des Begriffs der Linienzeichnung) einfach farbig neutral gesehen. 62.

63. Im Gegensatz dazu wirkt bei dem Kopf des sog. Lukas v. Leyden Auge und Haar entschieden farbig, der Hut aber nimmt an dieser Farbig-
64. keit so wenig teil wie der Rock. Ein späteres Bildnis, wie der grandiose Ulrich Varnbühler, von dem ein Ausschnitt auf dem Holzstock existiert, ist dann wieder streng linear gehalten, wobei die Rücksicht auf Holzschnittübertragung von Anfang an mitgesprochen haben mag. In seltenen Fällen tritt die alte Pinselzeichnung neben die Kreide-
65. zeichnung. So bei dem Prachtmodell eines alten Mannes von Antwerpen, der gewiß lang und geduldig saß. Er ist für einen gemalten Hieronymus verwertet worden (Bild in Lissabon). Verglichen mit den Pinselstudien der mittleren Zeit aber zeigt er recht deutlich, wie Dürer jetzt die Lichter in größeren Massen zusammenzuhalten strebt. Sie greifen ineinander und sitzen nicht mehr einzeln auf den Kämmen der plastischen Form. Besonders bedeutsam wird diese malerische Wirkung bei dem Bart des Alten, der doch durchweg an dem Prinzip der Linie noch festhält.

66. Ähnlich wird man sich über die Pinselzeichnung einer Draperie aussprechen müssen, von 1522: ein lehrreicher Kontrast zu den Draperien des Heller-Altars.

Die Vorbereitung von Bildfiguren wird aber im allgemeinen jetzt nicht mehr dem Pinsel, sondern der Kreide oder einem bleiartigen Metallstift überlassen. Und diese Bildstudien zeichnen sich aus durch eine besonders feine, manchmal „vertreibende“ Modellierung. So sind der weinende Putto, der Schmerzensmann, der klagende
67. Johannes zur Übertragung auf die Bildtafel bestimmt gewesen. Wenn in dem Leib des Schmerzensmannes die neue Feinheit naturalistischen
68. Empfindens eine ergreifende Form gewonnen hat, so ist der klagende
69. Johannes als Ausdrucksfigur die höhere Stufe der bewegten Apostel am Grabe auf dem Heller-Altar. Hier ist alles aus einem Stück, Körper und Gewandung, und beide sind ganz von innen heraus, durch die Forderung des seelischen Ausdrucks bestimmt.

Die Gemälde, zu denen diese Studien gehörten, sind nicht zustande gekommen. Unsere Vorstellung von Dürer würde sicher wesentlich anders aussehen, wenn von den Bildprojekten der letzten Jahre auch nur einiges sich verwirklicht hätte. Es sind die Gedanken des Mannes, der, innerlich mächtig gewachsen, aus der Fremde zurückkam und nun in Nürnberg, ernst und groß, die Summe seines Lebens zog. Es sollte nur noch kurz für ihn dauern. 1528 ist er gestorben.

Wir besitzen an Bildern dieser Zeit nur die zwei Einzelpaare der sogenannten Apostel von 1526 (München). Was unausgeführt blieb, sind aber vielfigurige Kompositionen gewesen mit reichem plastischem Leben. Eine ungefähre Vorstellung, von welchem Rhythmus (71.) die feierliche Konfiguration jetzt beseelt war, kann der Entwurf zu einer Maria mit Heiligen und Engeln von 1521 vermitteln, wo in ganz neuer Weise ein breit angelegtes symmetrisches Thema (die Thronende zwischen den weit auseinander genommenen Musikengeln) ins Asymmetrische übergeführt wird (von den vier Heiligen stehen drei zur Linken der Frau, der Ausgleich erfolgt durch die Architektur). Daß die sehr gehaltvolle Beweinung von 1522 eben- (70.) falls als Bildentwurf zu deuten sei, läßt sich nicht beweisen, ist aber wahrscheinlich, während die unmittelbar vorausgehende Federzeichnung einer Beweinung von 1521 den ausgesprochen graphischen Charakter trägt. (72.)

Noch einmal rettete sich Dürer damals, um die Fülle zuströmender Ideen zu bergen, zum Holzschnitt. Noch einmal wollte er in der volkstümlichen Sprache der Holzschnitte zu allen reden, und der große Passionszyklus in Breitformat, den er vorbereitete, hätte ein würdiges Gegenstück zur Apokalypse des Anfangs werden können: es ist aber nur ein einziges Blatt, das Abendmahl, geschnitten worden. Einige andere Szenen sind uns in den Zeichnungen erhalten. Es scheint, daß Dürer hier noch gewissenhafter als sonst um den letzten Ausdruck gerungen hat. Nichts soll formalistisch wirken, sondern alles ganz

sachlich und einfach. Die Einfachheit ist aber keine altertümliche, sondern verbindet sich mit der Ausnutzung aller künstlerischen Mittel,
73. so daß die Blätter an Reichtum der Wirkung einzig dastehen. Von den zwei Darstellungen des Ölbergs geht die eine, frühere, von dem Bilde des platten Liegens aus und ordnet die ganze Komposition nach die-
74. sem Motiv des völligen Sichaufgebens, die andere von 1524 gibt den Moment, wie Christus die Hände emporwirft, und es ist sehr großartig, wie durch die Kurve der schlafenden Jünger diese Gebärde von weither eingeleitet wird. Selbst die sonst so heitere Szene der An-
75. betung der Könige hat jetzt einen eigentümlich feierlichen Ernst bekommen: die Gruppe von Mutter und Kind von streng gebundener Größe und die Könige, wirkliche Könige (der Mittlere!), erfüllt von der Weihe des Augenblicks. Gerade an diesem Blatt kann man gut den Reichtum der letzten zeichnerischen Manier kennen lernen: mit den einfachen Mitteln des Richtungswechsels der Linienlagen bei gleichbleibenden Intervallen ist der Eindruck eines höchst lebendigen Schimmerns verschiedenartiger Oberflächen erreicht worden.

Nicht nur Geschichten, auch die Darstellung einer bloß rituellen
76. Handlung, wie die Besprechung von Wein und Brot durch den Priester, nehmen teil an der allgemeinen Erhöhung der Stimmung. Die flächenmäßig einfache Ordnung der Figuren, verbunden mit der Ökonomie der Akzentsetzung, verleihen dem kostbaren Blatt eine wahrhaft monumentale Wirkung. Man muß ähnliche Dinge im „Marienleben" vergleichen, um seine Bedeutsamkeit richtig zu bemessen.

Wo endlich die große Bewegung dazutritt, da eröffnen sich vollends
77. neue und überraschende Ausblicke. Die fünf nackten Gestalten von 1526, bedeutend an sich und bedeutend durch die Art ihrer Bindung, gehören wahrscheinlich zu einer Auferstehung. Das Außerordentliche des Vorgangs ist hier, innerhalb der Grenzen Dürerscher Kunst, zu einer außerordentlichen bildlichen Wirkung gebracht.

Ob von den zwei letzten Zeichnungen, die wir mitteilten, die erstere, 78.
ein Pflanzenstück in Farbe, ebenfalls dieser spätesten Zeit angehört,
ist nicht ganz sicher — das Datum 1526 kann nicht als echt gelten —, 79.
indessen bildet sie in der vollendeten Klarheit der plastischen Durchführung doch einen charakteristischen Gegensatz zu den mehr malerisch orientierten Versuchen aus der Frühzeit (vgl. das große Rasenstück, auf dem die Jahreszahl 1503 zu lesen sein soll). Daneben erinnert das Blatt aber auch daran, wo die Dürersche Kraft ihre Wurzeln hat: die Größe der Apostel wäre für uns weniger überzeugend, wenn die Empfindung Dürers nicht gleichmäßig auch immer für die kleinen und unscheinbaren Dinge der Erde wach gewesen wäre.

Es ist kein Zweifel, daß die gegenwärtige Generation von Dürer abrückt. Man schätzt den jungen Dürer, aber gerade der meisterliche Künstler, je mehr er die vollkommene Klärung der Form als erstes Prinzip der Kunst vertritt, verliert für unsere Zeit an Interesse. Man bedauert, daß er die Unmittelbarkeit der Gestaltung verloren habe, und daß die vielen malerischen Keime des Anfangs nicht zur Entfaltung gekommen seien. Was man sucht, ist nicht das Korrekte, sondern das Impulsive der Zeichnung, das von der Korrektheit unabhängig ist. Für ein paar Landschaften im Sinne des Abendbildes mit dem Weiherhäuschen würde man gerne die größten Figurenkompositionen nach italienischer Art eintauschen.

Der Gegensatz ist alt und hat schon zu Dürers Zeit bestanden. Neben Dürer malte Grünewald und der junge Cranach und Albrecht Altdorfer, und sie alle machten andere Kunst. Verglichen mit der unerhörten Ausdrucksgewalt Grünewalds, der vor keiner „Unrichtigkeit" zurückscheut, wenn sie dem Zweck der Stimmung dient, mag Dürer leicht akademisch erscheinen. Und gewiß hat Grünewald farbiger und stofflicher empfunden: neben seinen Zeichnungen wirkt die Linie Dürers fast nur mit einer neutralen Schönheit. Die Bäume auf den Stichen aus Cranachs Frühzeit haben eine größere Fülle des Erscheinungsmäßigen als die Bäume bei Dürer, der, nicht von Anfang an, aber bald, zu einer mehr abstrakten Formbezeichnung hindrängt. Landschaften, wie sie Altdorfer oder Wolf Huber entworfen haben, werden uns als leidenschaftlich-feurige Impressionen lebendig, erfüllt von einer großen durchgehenden Bewegung; Dürer hat ähnliches gewollt in seiner Jugend, dann aber wird er auch hier kon-

struierend, lehrhaft, zusammensetzend. In allem suchte er nicht die wechselnde Erscheinung, sondern die bleibende Form.
Pädagogisch ist sein Hauptgedanke gewesen, die deutsche Kunst zur Klarheit der Sprache zu erziehen. Man wird zugeben müssen, daß viele Werte dabei verloren gegangen sind. Die Geschichte aber hat diese Bemühung als eine große und notwendige anerkannt, und über den Ruhm der Dürerschen Zeichnung ist Grünewald in Vergessenheit geraten.



ABBILDUNGEN





⟨1⟩























⟨9⟩




























1504








1503






1506


1506




1506





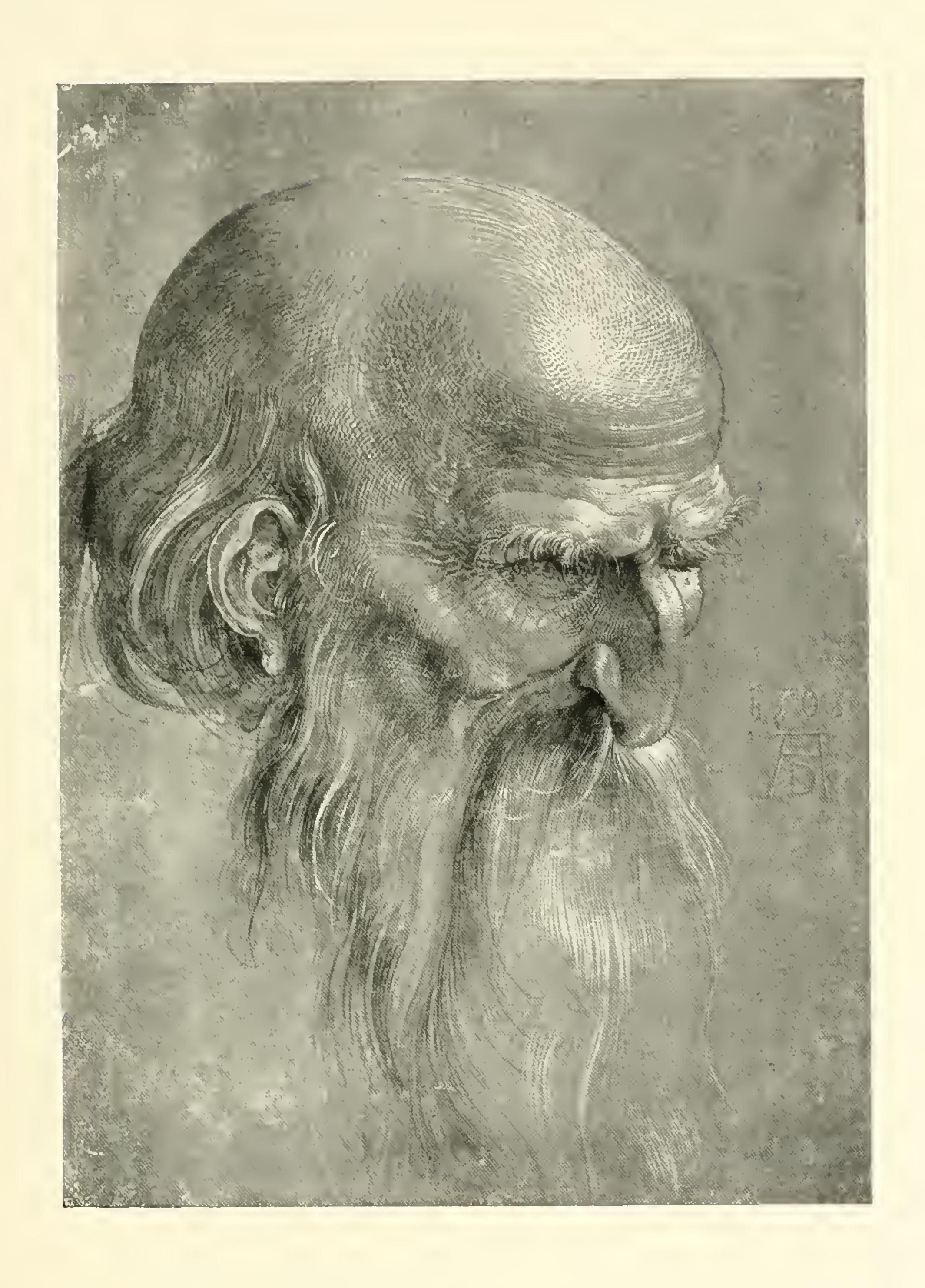


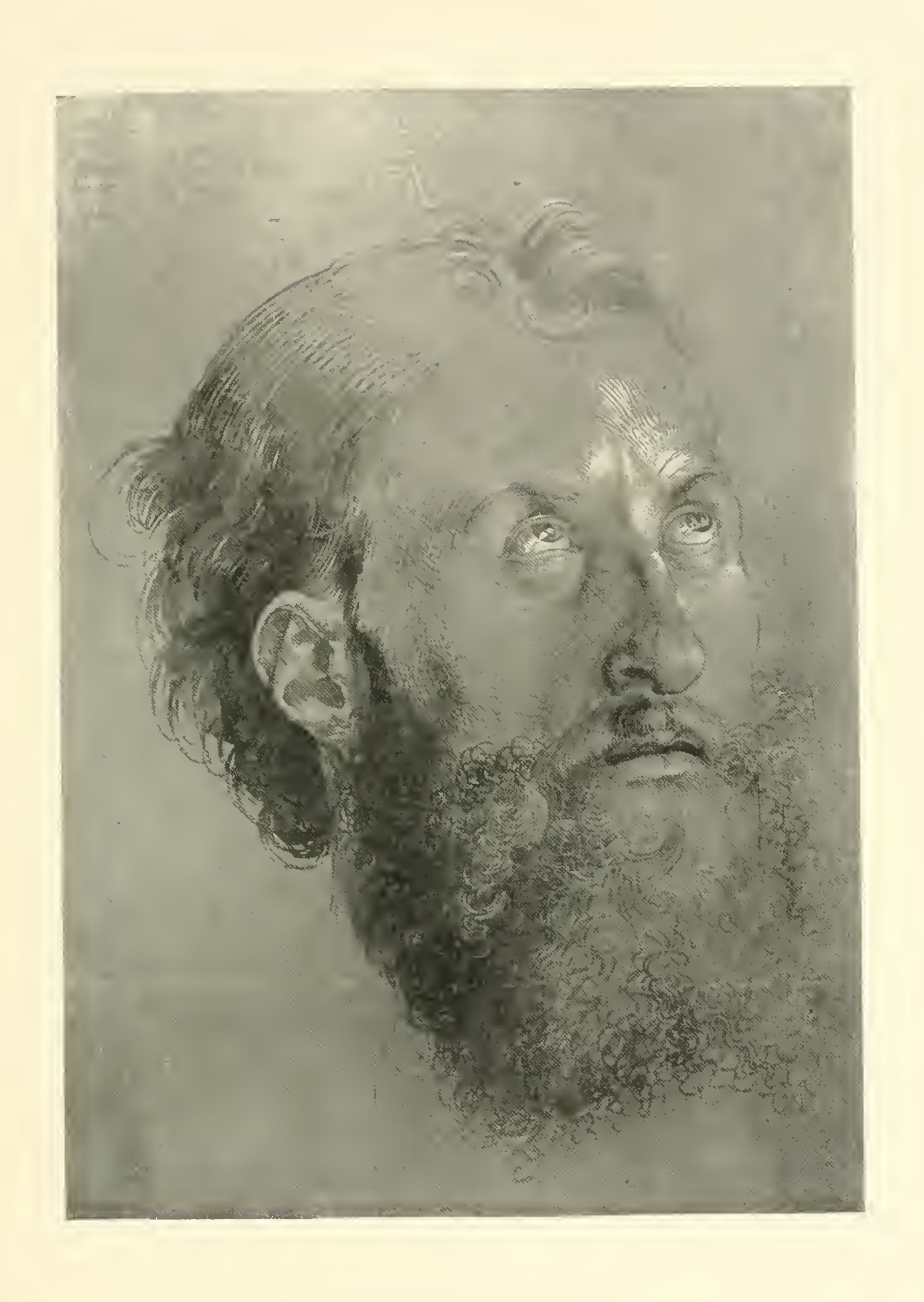





1508



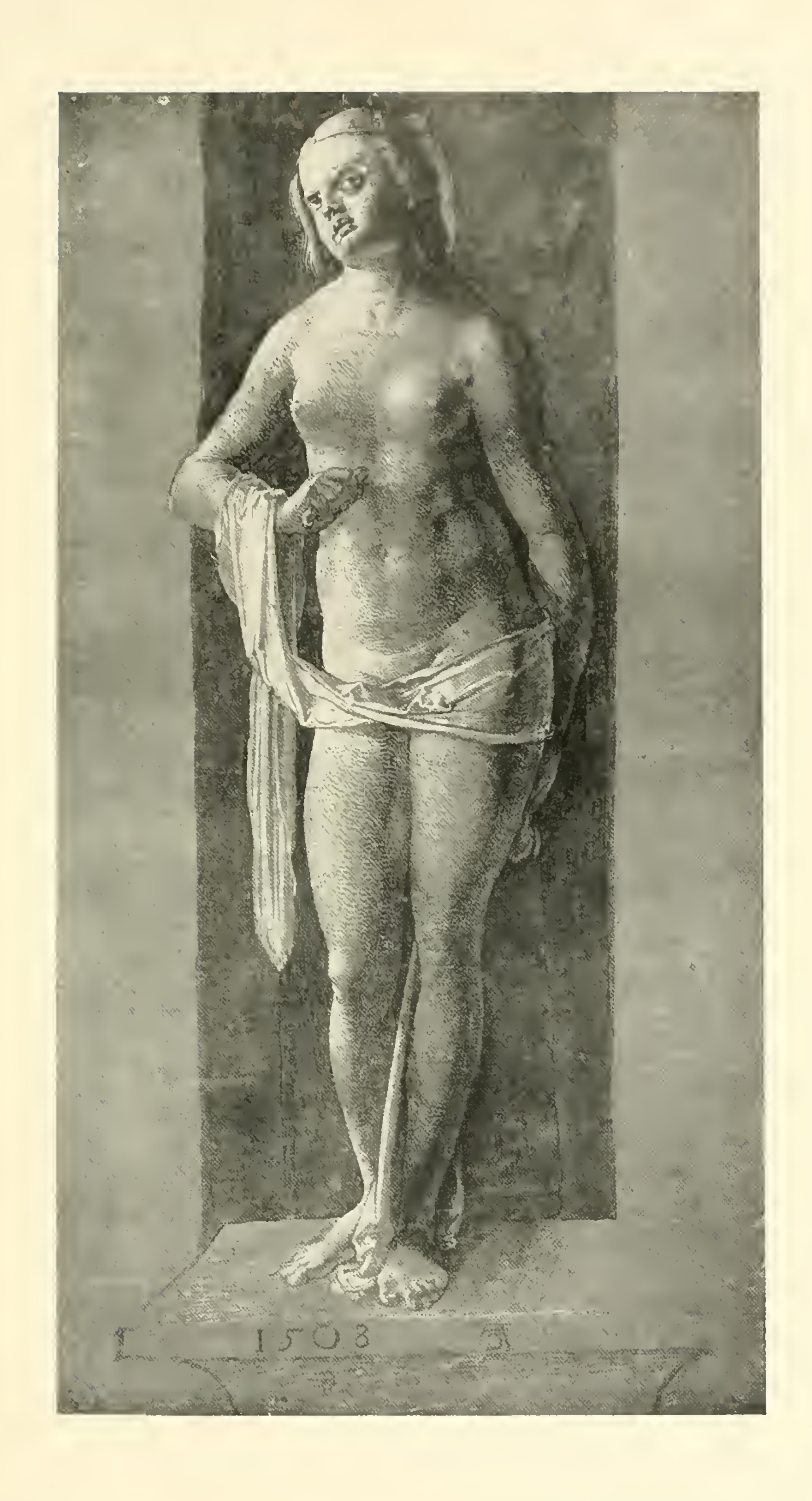


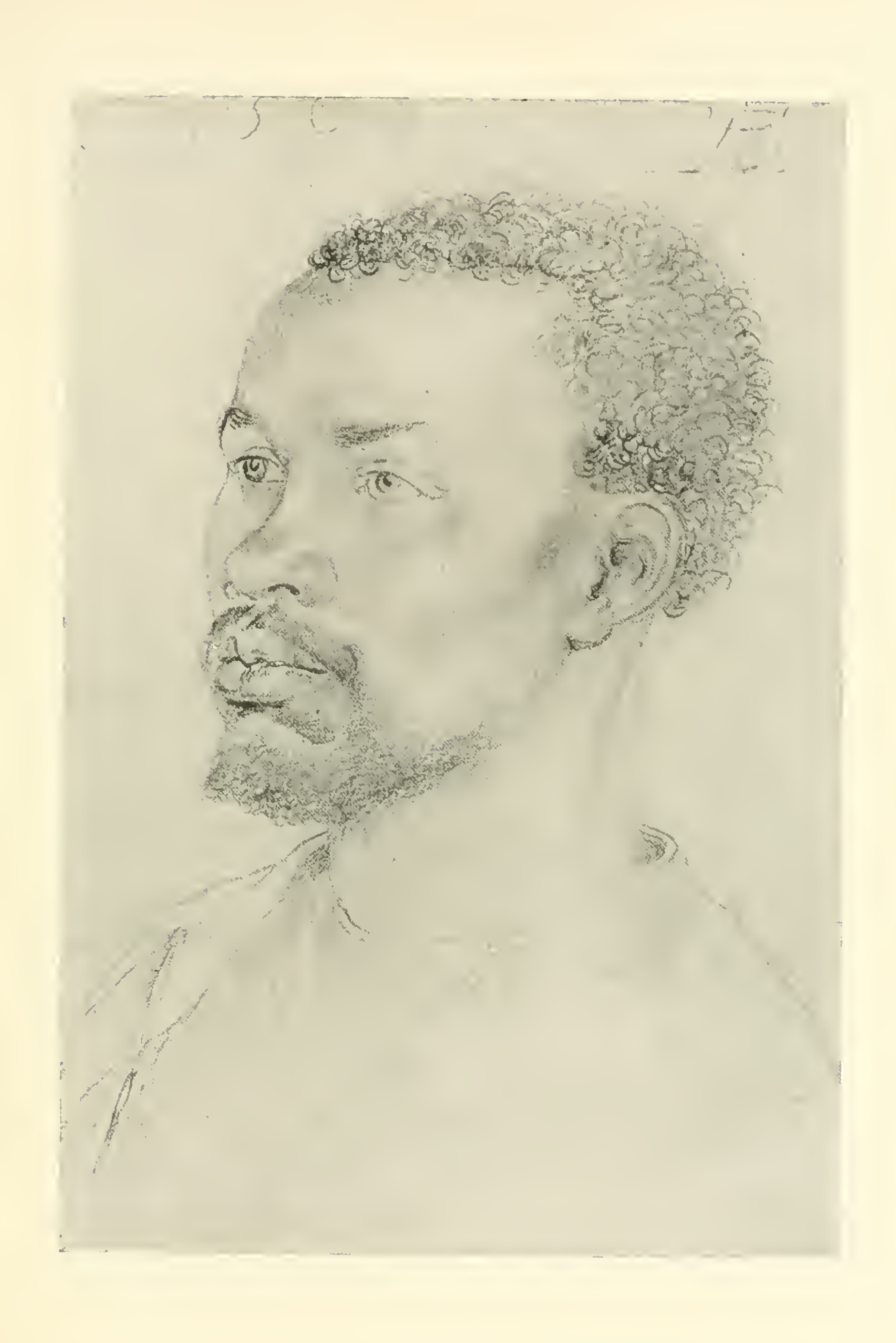









1508








1512


1514


1515





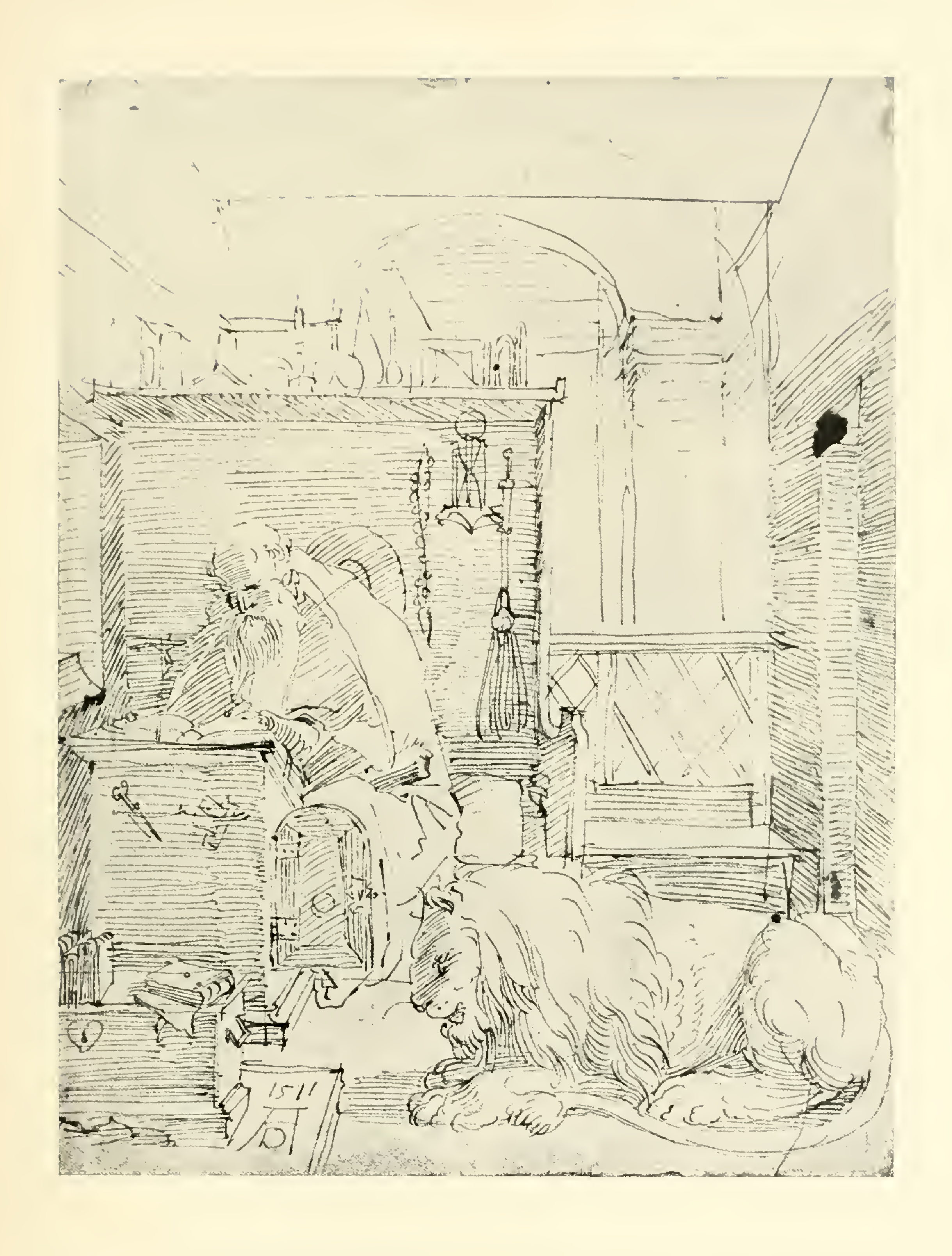





1511





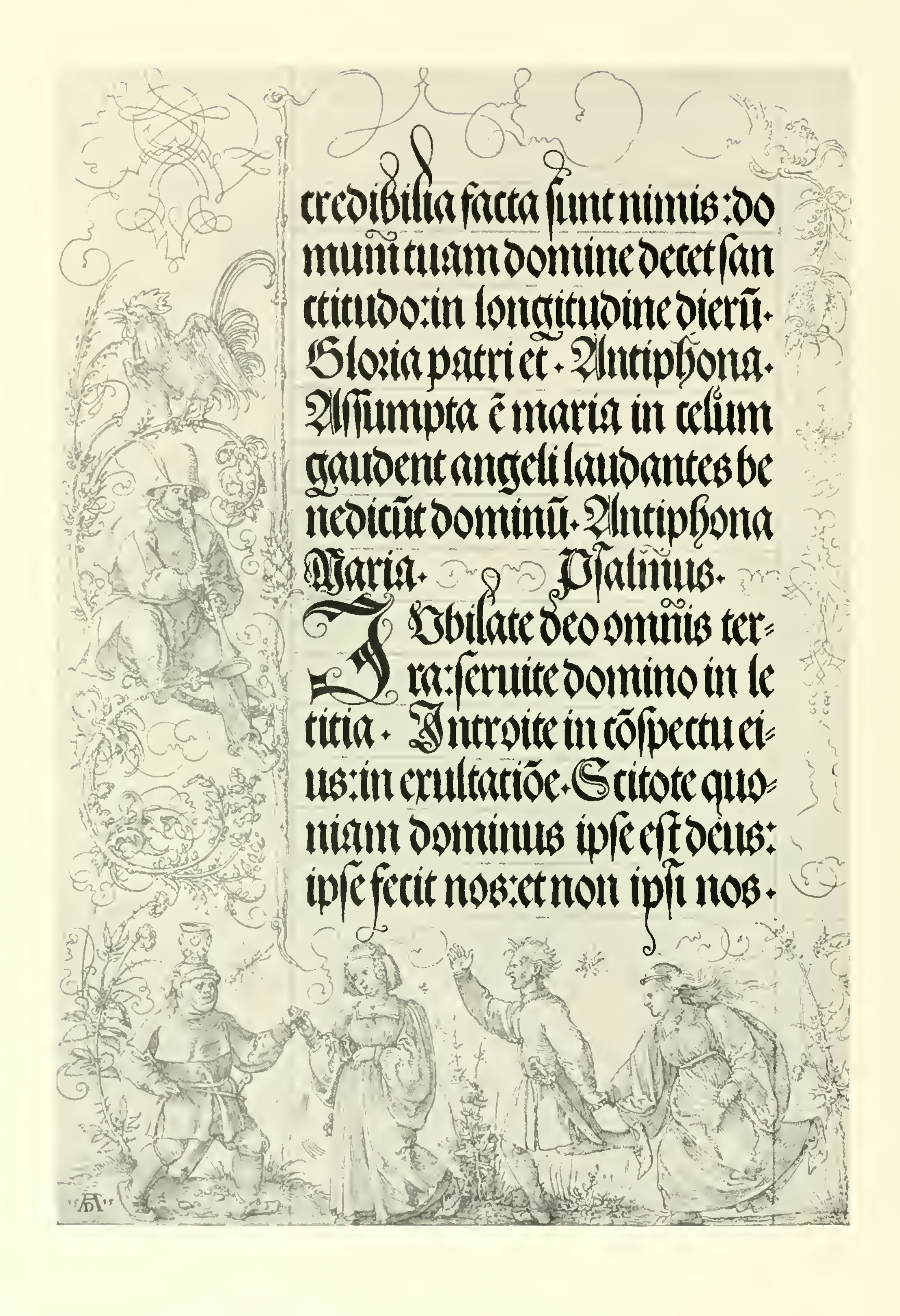

1511



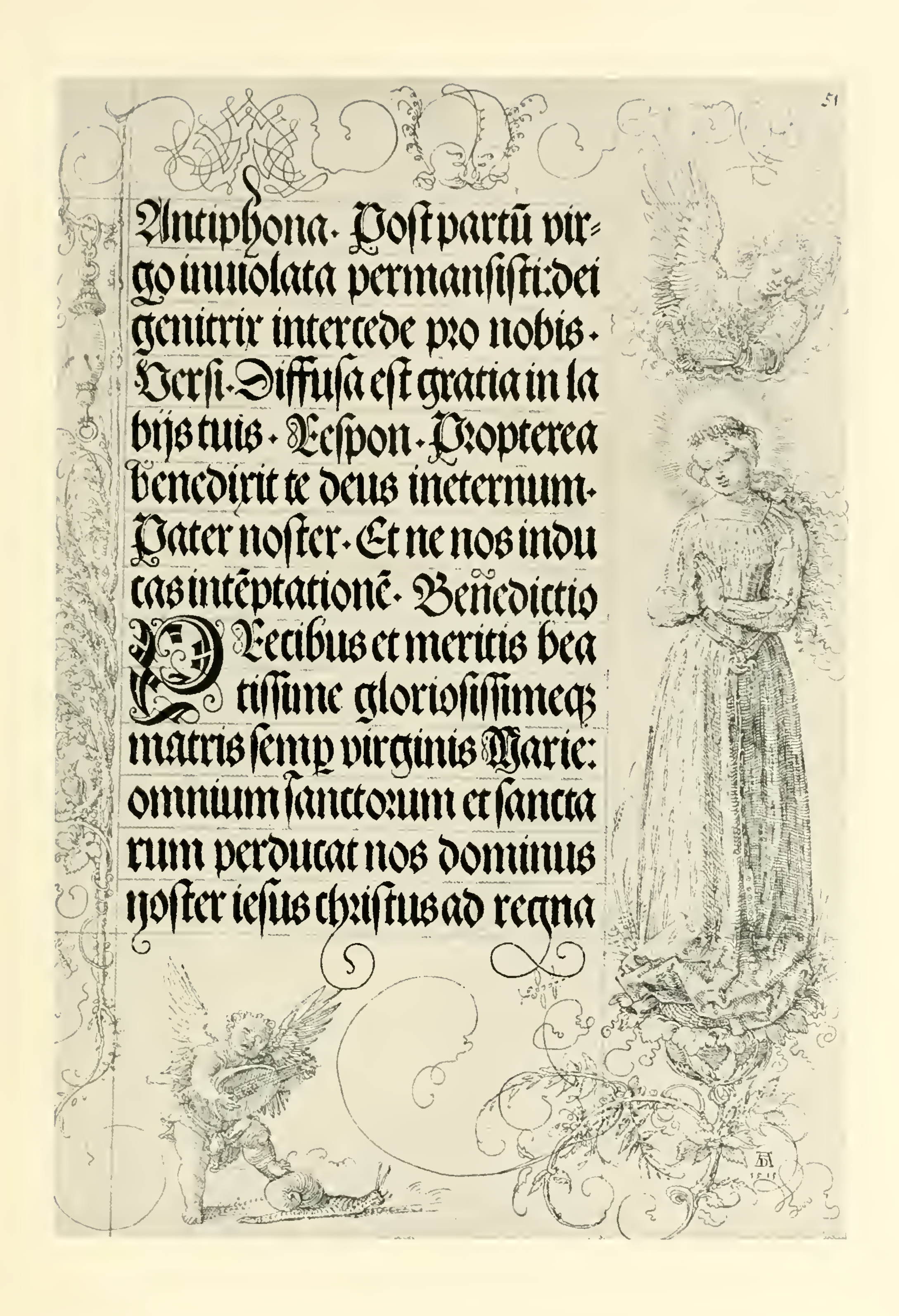



1514





credibilia facta sunt nimis: do
mū tuam domine decet san
ctitudo: in longitudine dierū.
Gloria patri et. Antiphona.
Assumpta ē maria in celum
gaudent angeli laudantes be
nedicūt dominū. Antiphona
Maria. Psalmus.
Iubilate deo om̄is ter=
ra: seruite domino in le
titia. Introite in cōspectu ei=
us: in exultatiōe. Scitote quo=
niam dominus ipse est deus:
ipse fecit nos: et non ipsi nos.



51

Antiphona. Post partū vir-
go inuiolata permansisti: dei
genitrix intercede pro nobis.
Versi. Diffusa est gratia in la
bijs tuis. Respon. Propterea
benedixit te deus ineternum.
Pater noster. Et ne nos indu
cas intēptationē. Benedictio
Precibus et meritis bea
tissime gloriosissimeqꝫ
matris semp̱ virginis Marie:
omnium sanctorum et sancta
rum perducat nos dominus
noster iesus christus ad regna









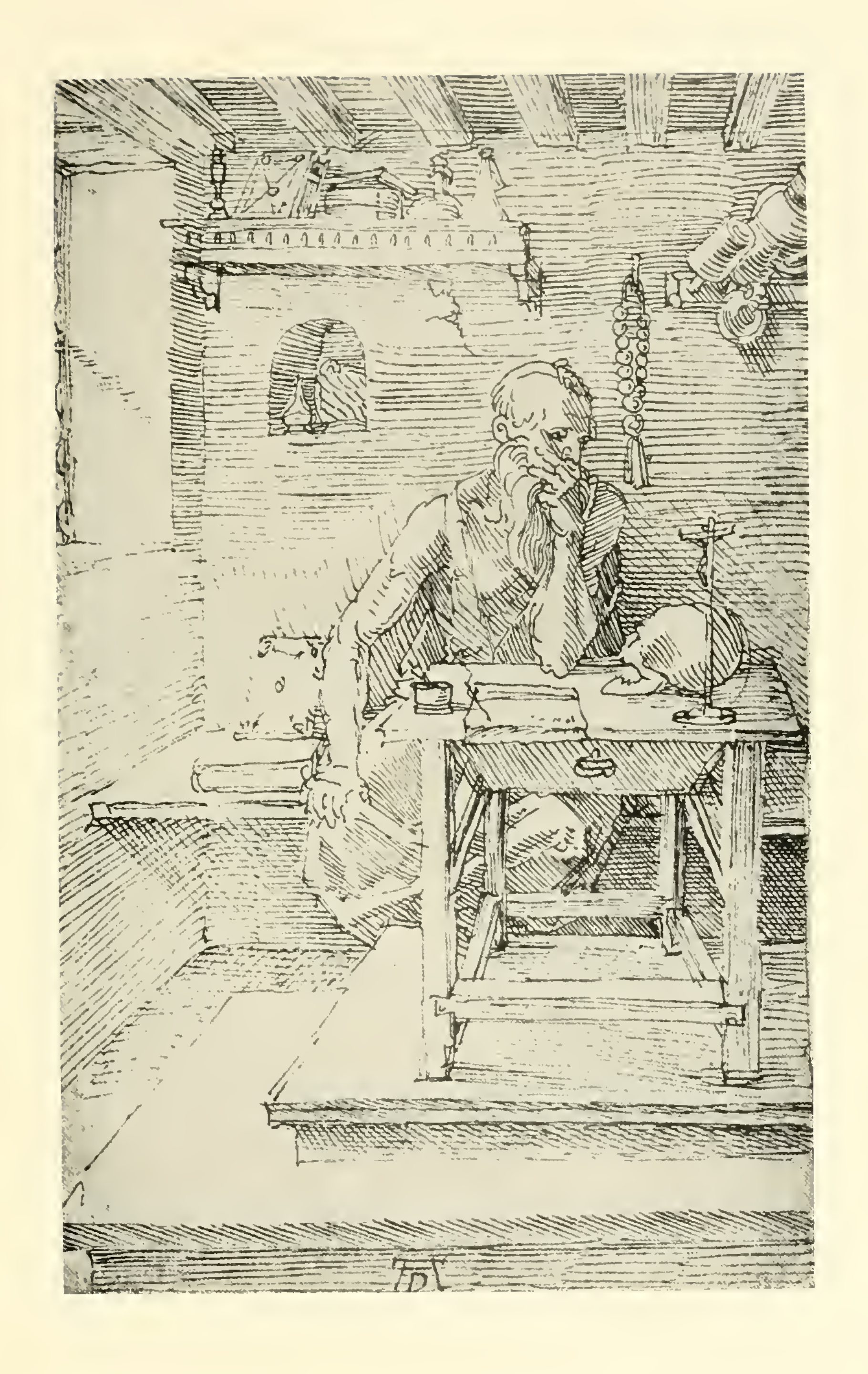







1511





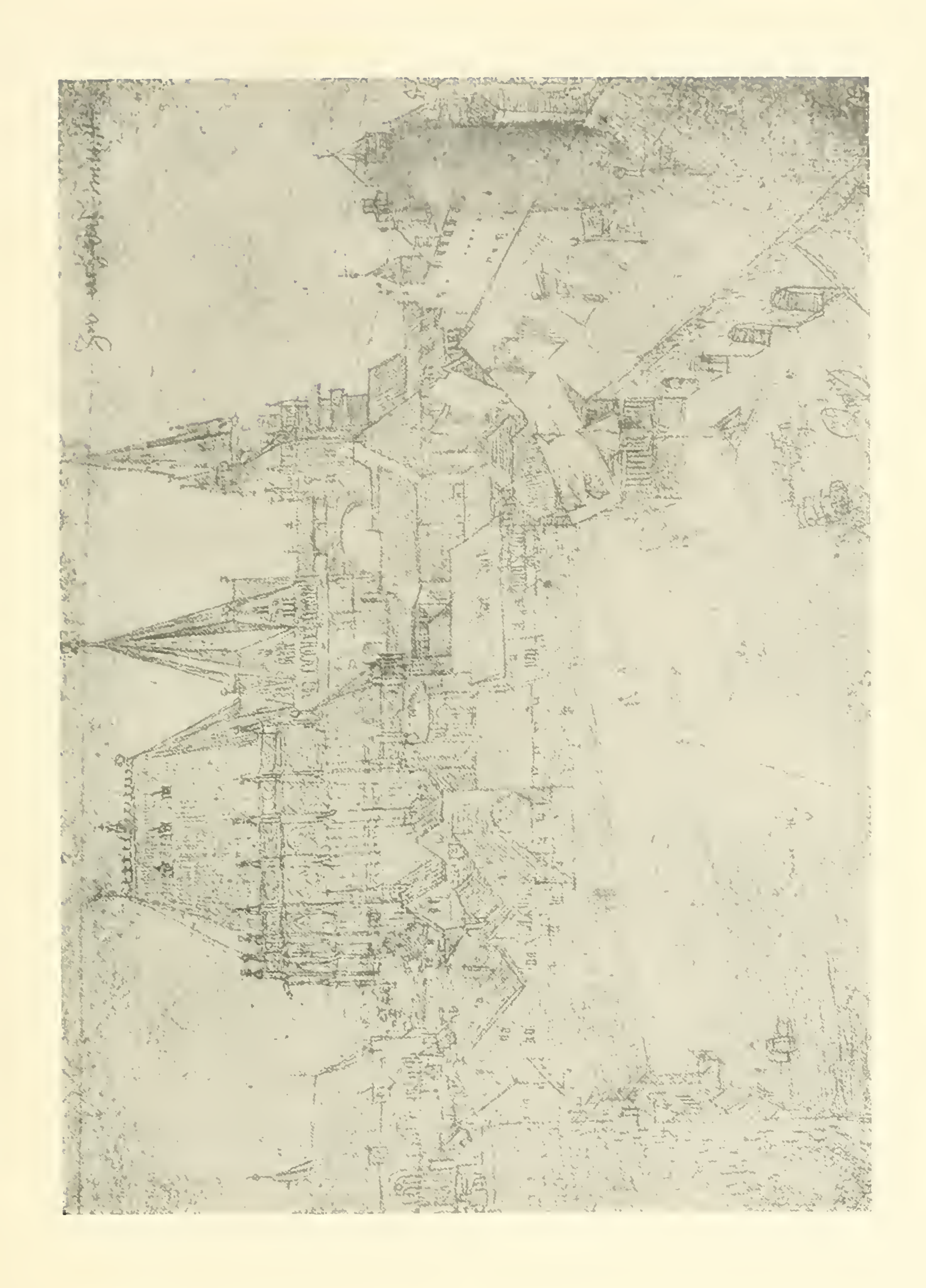






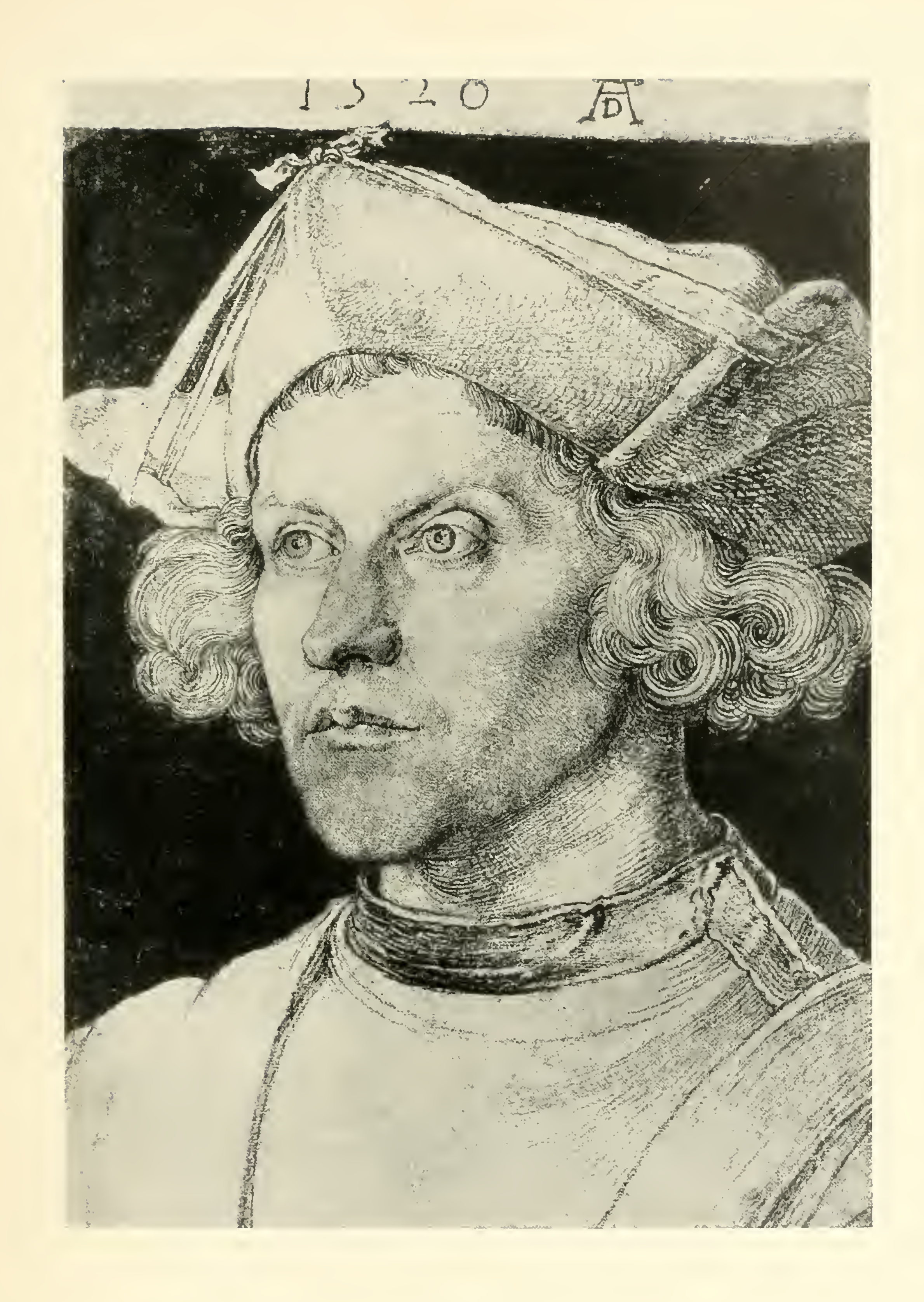

CASPER STVRM ALT 45 IOR



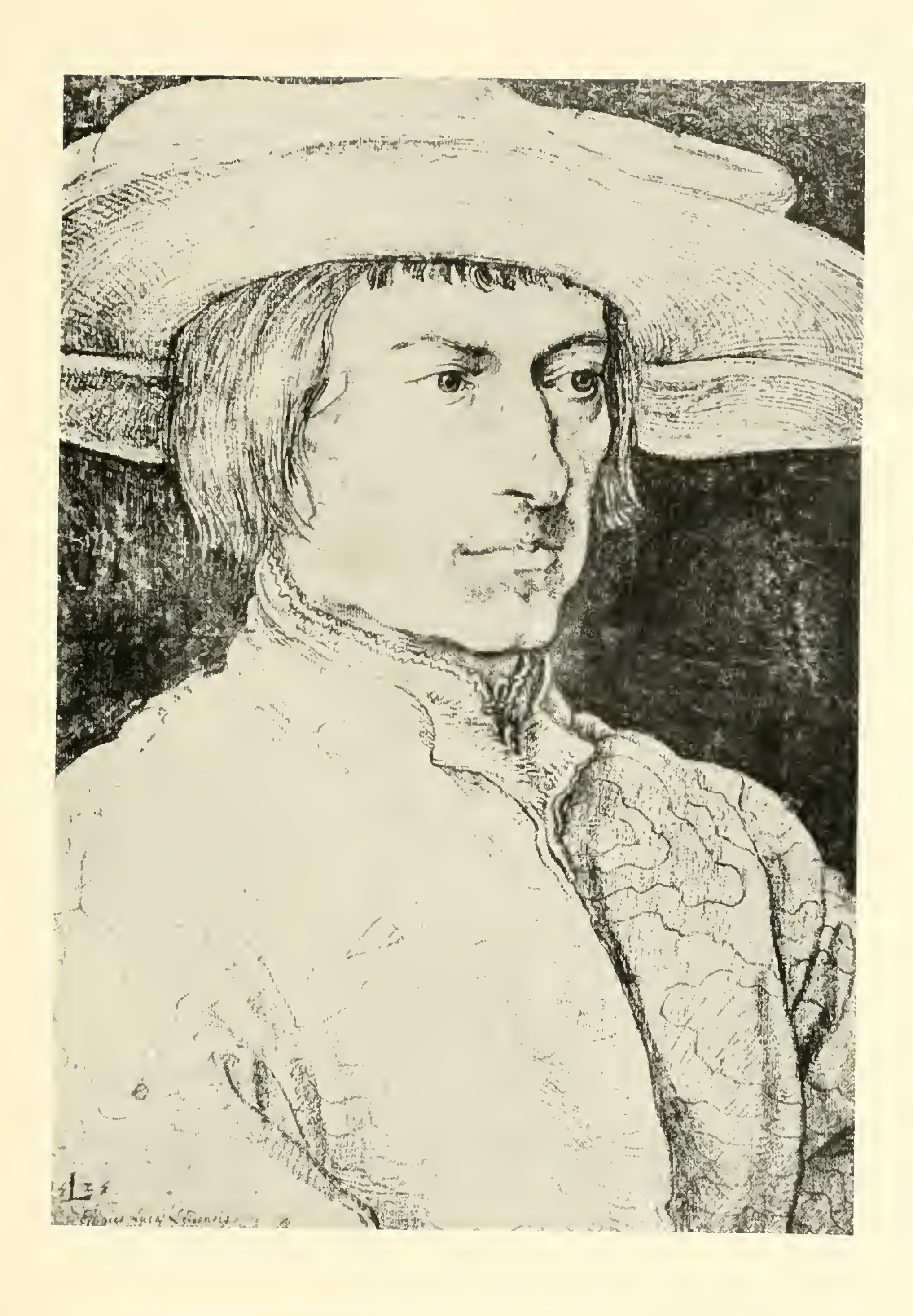







1520










1521


1521


1521






1523












1521
INRI









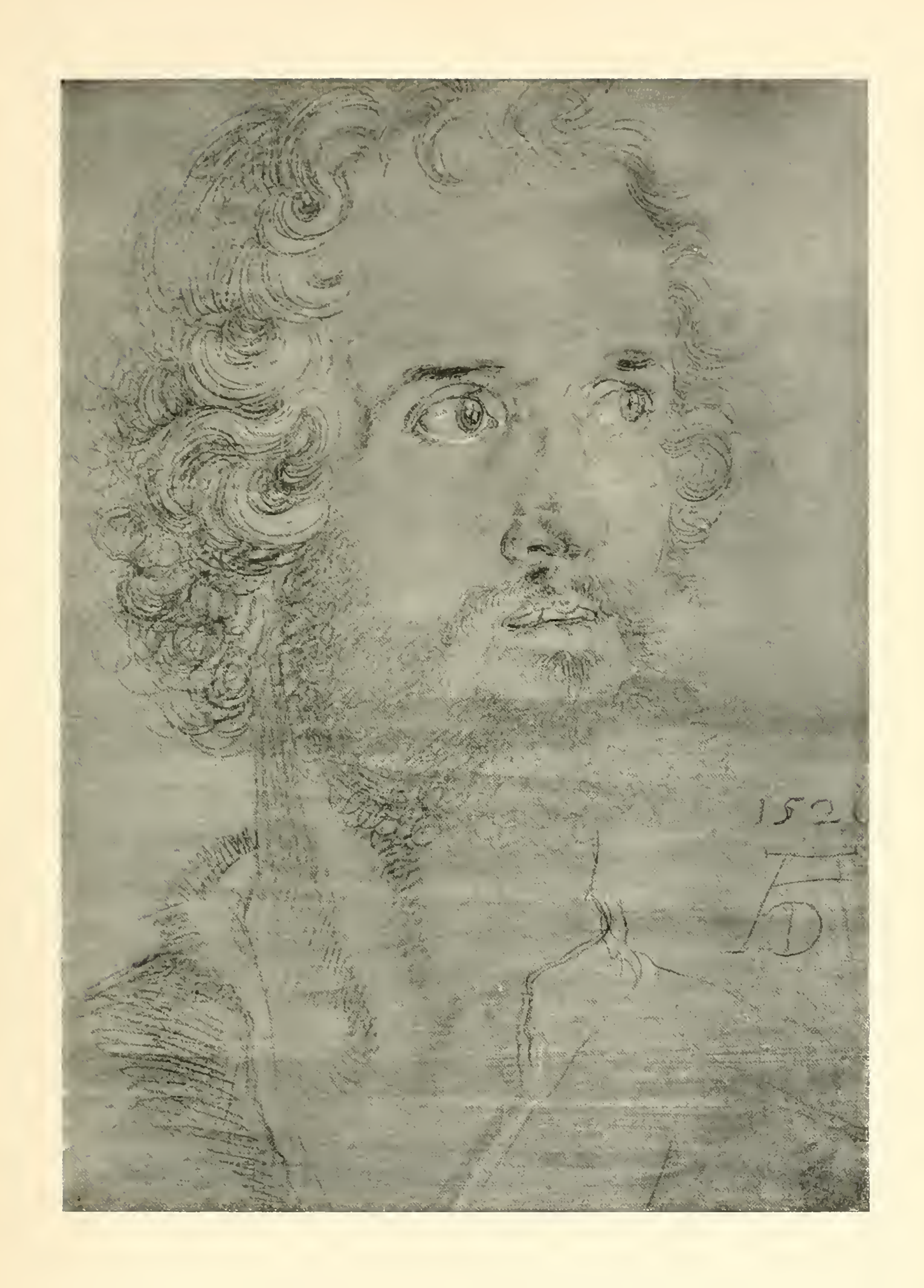

1524




1523


15·26




152



ERLÄUTERUNGEN



LITERATUR

LIPPMANN, Die Zeichnungen Albrecht Dürers. 1883—1905. 5 Folio-Bände (noch nicht abgeschlossen).

WÖLFFLIN, Die Kunst Albrecht Dürers. 4. Aufl. 1920.

EPHRUSSI, Albert Durer et ses dessins. 1887.

THAUSING, Dürer. 2. Auflage. 1884.

DÜRERS SCHRIFTLICHER NACHLASS, herausgegeben von Lange und Fuhse. 1893. (Dasselbe kürzer:) DÜRERS SCHRIFTLICHER NACHLASS, herausgegeben von Heidrich. 1910.

Wie die Einleitung das zeichnerische Problem als solches in den Vordergrund rückt, so ist die Auswahl der Zeichnungen wesentlich nach ihrem graphischen Interesse vorgenommen worden. Dabei erschien es historisch richtiger, den entwickelten, klassischen Typ der Dürerschen Zeichnung zu betonen, als den noch unentwickelten des Anfangs. Die Anordnung hält sich im allgemeinen an die zeitliche Folge, doch ist der Grundsatz nicht streng durchgeführt: stellenweise sind innerhalb einer Periode die technisch verwandten Blätter zu einer Gruppe zusammengeschlossen worden. Unterschriften fehlen ganz: in den meisten Fällen erklärt sich der Gegenstand von selber, es hat aber unter allen Umständen seinen Vorteil, wenn ein Bild für sich allein sprechen kann und gar nichts Lesbares in der Nähe steht. Die Erläuterungen beschreiben nicht, was jeder sieht, sondern suchen durch Hinweisungen in wechselndem Sinn dem Betrachter gewisse Gesichtspunkte zu geben. Etwas irgendwie Vollständiges zu sagen, konnte nicht die Absicht sein. Ebenso ist auf allen gelehrten Apparat verzichtet worden.

Leider gehen die Blätter nur selten an die originale Größe heran und — was störender ist — es wechselt notwendigerweise der Maßstab der Verkleinerung. Um eine Zeichnung richtig zu beurteilen, muß man sich die Linie in ihrer eigentlichen Erstreckung vergegenwärtigen. Erst dann kann der Zug des Striches ganz lebendig werden. Um dem Übelstand nach Kräften abzuhelfen, sind die originalen Größenzahlen (in Millimetern) jeder Nummer im Verzeichnis beigesetzt worden.
Zu der Ortsbezeichnung ist zu bemerken, daß Städtenamen ohne weitern Zusatz die großen öffentlichen Sammlungen bezeichnen. Es steht also London für London, Britisches Museum; Paris für Paris, Louvre; Wien für Wien, Albertina usw.
Die Zahlen mit vorgesetztem L. geben die Verweise auf die große Lippmannsche Publikation der Dürerzeichnungen.

1. L. 448. SELBSTBILDNIS IM ALTER VON 13 JAHREN. 1484. Silberstift. Wien. Die Beischrift lautet: «Dz hab ich aws eim spigell nach mir selbs kunterfet im 1484 Jor do ich noch ein Kint was. Albrecht Dürer» 275/296

2. L. 429. SELBSTBILDNIS. Feder. Erlangen. Das Blatt muß etwa 1491 entstanden sein. Die Identität der Züge mit den durch Inschrift beglaubigten Selbstbildnissen ist vollkommen überzeugend. Die Dürersche Formauffassung namentlich in der Zeichnung der Hand deutlich (es ist die linke im Spiegelbild, die zeichnende rechte ist fortgelassen). Wichtiges Beispiel des Ausdruckskopfes, wie er die große Kunst einleitet 293/200

3. L. 345. WEIBLICHER AKT (mit Kopftuch und Pantoffeln). 1493. Feder. Paris, Sammlung Bonnat. Durchgeführte Naturstudie mit der für die Frühzeit charakteristischen Häufung und Unklarheit der Linie in den Schatten. Die Haltung viel malerischer als später (vgl. die Augen) 272/147

4. L. 159. ORPHEUS VON BACCHANTINNEN ERSCHLAGEN; DABEI EIN FLIEHENDES KNÄBCHEN. 1494. Feder. Hamburg. Kopie nach italienischer Vorlage. Vermutlich nach Mantegna, der selbst wieder auf der Antike fußt. Ganz selbständig durchgearbeitet in der Landschaft, im Detail der Falten und durchweg in der Strichführung. Im Baum ein Spruchband mit der Inschrift: «Orfeus der erst puseran» (Knabenschänder). Die Frau zur Linken ist ebenso wie das Knäbchen ein paar Jahre später im Stich der sogenannten «Eifersucht» (richtiger: Keuschheit und Unkeuschheit) von Dürer verwendet worden . 289/225

5. L. 347. FRAUENRAUB (Raub der Sabinerinnen). 1495. Feder. Sammlung Bonnat. Kopie nach einem (verlornen) Stich des A. Pollaiuolo. Ausfallstellung in der Ansicht von hinten und in der Ansicht von vorn. Das Wichtige für Dürer war nicht nur die Funktionsdarstellung, sondern die italienische Artikulation des Körpers überhaupt. Im einzelnen ist er frei verfahren. Wie die modellierenden Linien der Form folgen, konnte er der Vorlage sicher nicht entnehmen, und auch der Umriß ist dürerisch knorrig geworden. Dem männlichen Rückenakt begegnet man wieder im Stich der «Eifersucht» 283/423

6. L. 101. FRAUENBAD. 1496. Feder. Bremen. Unsicher in der perspektivischen Rechnung und noch nicht ganz klar in der Formdarstellung, besitzt das Blatt doch bedeutende Qualitäten: starke Empfindung für Körperlichkeit und für reiche Konfiguration. Die Zeichnung tastet mit leichter, springender Feder die Form ab, mit der für den Frühstil bezeichnenden Unbestimmtheit. Malerischer Effekt gesucht in der Dunkelheit von Wand und Decke, wobei die Holzmaserung im Sinne der primitiven Kunst unproportional stark mitspricht... 231/226

7. L. 73. IDEAL GEKLEIDETER MANN MIT FLÜGELN, DIE LAUTE SPIELEND. 1497. Silberstift auf dunklem Papier, mit weißen Lichtern. Berlin. Ein großformiges Modell, das Dürer während der Arbeit an der Apokalypse

nahestand. Der Kopf findet sich dort nicht nur bei den Würgengeln wieder, sondern auch bei den apokalyptischen Reitern und den Engeln, die die Winde stillen 268/195

8. L. 222. DER VERLORENE SOHN BEI DEN SCHWEINEN. Feder. London. Unten und oben beschnitten. Vorzeichnung zu dem (ebenfalls undatierten) Kupferstich, den man auf 1497/98 ansetzen darf. Im Stich sind die Häuser tiefer heruntergenommen und die Figuren mehr zusammengeschoben, wobei das beste Schwein wegfiel (dasjenige, das sich mit den Füßen in den Trog legt). Der betende Hirte, der schon in der Zeichnung in seinem Gliederzusammenhang nicht leicht zu beurteilen ist (Ansatz des linken Beines!), ist im Stich noch unklarer geworden. Solche Fälle sind wichtig, um den Wert der Bemühungen des reiferen Meisters um völlige Klarheit der Darstellung richtig beurteilen zu können 217/219

9. JUNGER MANN, NACH VORN GEBEUGT, MIT GROSSEM BOHRER BESCHÄFTIGT. Feder. Sammlung Bonnat. Prächtige Bewegungsfigur. Im Holzschnitt der Marter der Zehntausend verwertet. Das Monogramm und das Datum 1518, das die Entstehung des Blattes viel zu spät ansetzt, sind nicht zugehörig 251/151

10. L. 457. DÜRERS FRAU AGNES. Feder. Wien. Unten die Beischrift: «Mein Angnes» und das (spätere) Monogramm. Aus dem Anfang der Ehe. Vergleiche das spätere Bildnis Nr. 58. Charakteristisch die schweren Lider über vorquellenden Augen. Die unordentliche Frisur kommt auch auf andern Aufnahmen vor und scheint zum typischen Habitus der Frau gehört zu haben 156/98

11. L. 482. DORNENKRÖNUNG. (1504.) Feder. Wien. Durchgeführte Zeichnung. Die tektonischen Linien mit Zirkel und Lineal gezogen. Zu einem Passionszyklus gehörig, der vollständig nur in der von fremder Hand besorgten Übertragung auf grünes Papier, der sogenannten grünen Passion (ebenfalls in Wien), erhalten ist. Siehe Einleitung 283/180

12. L. 7. WOCHENSTUBE. Feder. Berlin. Entwurf zur Komposition der Geburt Mariä im Marienleben. Im Räumlichen und in den Figuren noch einfacher als der Holzschnitt, aber mit dem Reiz der Frische eines ersten Wurfs. Das Bett füllt noch das Gemach in ganzer Breite, und der Hauptvorgang ist das Bad des Kindes. Die spätgotischen Möbel seien einer besonderen Beachtung empfohlen. Das Ganze erst angelegt, aber das Licht- und Formenspiel in der Hauptsache schon vollkommen wirksam gemacht 288/215

13. L. 440. WALDWINKEL MIT GEFASSTER QUELLE, AN DER ZWEI MÄNNER (Antonius und Paulus, durch den fliegenden Raben kenntlich gemacht) SITZEN. Feder. Berlin. Reines Landschaftsbild, nur stellenweise durchgeführt, von einem malerischen Charakter, der noch über die Landschaften des Marienlebens hinausgeht. Um 1505 entstanden 186/186

14. L. 303. BURG VON ARCO IN SÜDTIROL. Wasserfarbenmalerei mit Federvorzeichnung. Paris. Das Blatt verbindet eine metallisch scharfe Zeichnung (in den Gebäulichkeiten) mit eigentümlich weichem malerischem Vortrag (die schimmernden Oliven). Beischrift: «Fenedier klawsen.» Klause bedeutet Sperrfort. Zur Frage der Datierung vgl. Einleitung 221/221

15. L. 461. EIN GEWAPPNETER ZU PFERD. 1498. Aquarell und Feder. Wien. Die Beischrift lautet: «Dz ist die Rustung zu der Zeit im Tewtzschlant gewest.» Der Reiter ist fast wörtlich 15 Jahre später im Stich des Ritters mit Tod und Teufel verwendet worden, nur wurde ihm ein anderes — ein italienisch konstruiertes — Pferd untergeschoben 410/324

16. L. 465. NÜRNBERGER TRACHTENBILD. 1500. Feder und Wasserfarbenmalerei. Wien. Beischrift: «Also gand dye Nörmerger frowenn zum thantz.» Parallele Kostümaufnahmen sind im Marienleben verwertet. Für den stilistischen Habitus ist das Vorwalten der vertikalen Motive charakteristisch. Vgl. die Umsetzung der Tracht ins Breite, mit starken horizontalen Teilungen, wie sie eine halbe Generation später in Holbeins Frauentrachten von Basel vorkommen .. 325/218

17. L. 468. JUNGER HASE. 1502. Aquarell mit Weiß in Deckfarbe. Wien. Das vielbewunderte Blatt besitzt eine Bedeutung, die über den Einzelfall hinausgeht. Dürer hat für Haar und Felle zu allen Zeiten eine besondere Liebe gehabt, wobei er die Erscheinung natürlich immer mehr von der linearen Seite nimmt.. 251/226

18. L. 357. HELM IN SEITEN- UND VORDERANSICHT. Feder. Sammlung Bonnat. Das Blatt enthält unten noch die Rückansicht des Helms. Um für die Reproduktion einen größeren Maßstab zu bekommen, ist diese dritte Ansicht weggelassen worden. Die Jahreszahl 1514 ist falsch.

Der Helm scheint in Dürers Besitz gewesen zu sein. Die erste Zeichnung ist verwendet auf dem Kupferstich mit dem Wappen des Todes von 1503, die zweite Zeichnung auf dem nicht viel später anzusetzenden Wappenstich mit dem Hahn. (Größe des ganzen Blattes)............................ 422/268

19. L. 233. APOLLO MIT DER SONNENSCHEIBE UND DIANA, DIE SICH MIT ERHOBENER HAND GEGEN DIE STRAHLEN ZU SCHÜTZEN SUCHT. Feder. London. Variante zum Adam des Kupferstichs von 1504, die, ursprünglich ebenfalls als Stich gedacht, fallen gelassen wurde. Der Adam des Stichs hat eine glücklichere Erscheinung durch die kontrastierende Wendung des Kopfes zum abgestellten Spielbeine. Sehr durchgeführte, aber noch nicht ganz abgeklärte Zeichnung. Der malerisch reiche Himmelsgrund kam erst nachträglich dazu. Ursprünglich war es nur auf die eine männliche Figur abgesehen, mit der der Planetengott Sol gemeint war (Panofsky). Vorzüglich beachtenswert die Darstellung der strahlenden Sonne. Das Wort APOLO, das in Rücksicht auf den Druck verkehrt geschrieben wurde, ersetzt wahrscheinlich den

früheren Namen Sol, woraus sich die auffallende Inkongruenz von Raum und Inschrift erklären würde 285/202

20. L. 173. MÄNNLICHER UND WEIBLICHER IDEALKÖRPER (Adam und Eva). 1504. Feder. Sammlung Pierpont Morgan. Höchst durchgeführte Vorzeichnung zum Kupferstich von Adam und Eva. Die Körperproportionen das Resultat theoretischer Studien. Um die Verhältnisse besser hervortreten zu lassen, ist der Grund schwarz gefärbt. Im einzelnen, namentlich in der Beleuchtung, hat der Kupferstich noch kleine Veränderungen vorgenommen (bei beiden Armen der Eva), vor allem aber ist bei gleicher Haltung der Glieder die Gebärde zu einer andern Bedeutung gelangt. Hier hält auch Adam einen Apfel, und Eva macht mit der freien Hand «die Feige» (R. Wustmann). Hauptbeispiel des «zierlichen» Linienstils. Vgl. das noch unsichere und unklare Lineament des Frauenbades. Auf der Kupferplatte ist dann der modellierende Strich dem neuen Material gemäß nochmals ganz anders genommen worden 242/201

21. L. 234. DREI NATURSTUDIEN ZU DEN ARMEN ADAMS IM KUPFERSTICH VON 1504. Feder. London. Der linke Arm gibt gleich das Bleibende, für den rechten ist erst in der zweiten größeren Zeichnung die endgültige Form gefunden worden. Für die Hand aber ist die (hohle) Hand in der Mitte des Blattes zur Ausführung akzeptiert worden 216/274

22. L. 376. WILLIBALD PIRKHEIMER. 1503. Kohle. Berlin. Offenbar rasch entstanden. Aber auch eine längere Arbeit würde den Stil der Zeichnung nicht wesentlich modifiziert haben, wie das bei den späteren Zeichnungen allerdings der Fall ist. Hier schließen sich die Dunkelheiten noch zu kompakten Massen zusammen. Besonders auffallend an der Kappe, aber auch am Ohr und am Haar. Es fehlt die Neigung zu linearer Distinktion 282/208

23. L. 408. LACHENDE BÄUERIN. 1505. Feder. London. Privatbesitz. Beischrift: «una Villana vindisch». Das feine kurze Linienwerk der Zeit des Marienlebens, noch ohne strengere Ökonomie. Perlende Strichelchen, stellenweise durchsetzt mit geraden Lagen über die Form hin. Helldunkeleffekt. Der vorübergehende Moment des Verziehens der Lippen und des Zusammenkneifens der Augen festgehalten.

24. L. 138. WEIBLICHER RÜCKENAKT, MIT EINER KAPPE IN DER HAND. 1506. Pinselzeichnung auf blauem Papier mit weiß gehöhten Lichtern. Braunschweig, Blasius. Das Formerlebnis ist in prachtvolle große Linien umgesetzt. Typisches Beispiel für die breite «italienische» Manier, die die Feinzeichnung der vorangehenden Jahre ablöst. (Vgl. die Eva von 1504.) Die Schatten vom Rand her aufgelichtet. Der Hintergrund dunkel bis zum Bodenansatz 283/224

25. L. 112. KINDERAKT SITZEND. 1506. Pinselzeichnung auf blauem Papier mit weißen Lichtern. Bremen. Studie für das Christuskind der Maria mit dem Zeisig von 1506 in Berlin, wo indessen die Bewegung im Zusammenhang mit dem

Motiv des Vogels wesentlich verändert worden ist: der linke Arm horizontal gehalten und das Bein darunter emporgezogen. Der italienische Putto mit den charakteristischen Einschnürungen am Torso und an den Knöcheln. Das Verhältnis des Schädels zum Gesicht und die starken Ausbauchungen an den Schläfen erinnern an Lionardo. Neu ist auch das stark blickende Auge. Pentimento am linken Ellenbogen 403/266

26. L. 10. DER BAUMEISTER HIERONYMUS VON AUGSBURG. 1506. Pinselzeichnung mit weißen Lichtern auf blauem Grund. Berlin. Der Dargestellte ist der Erbauer des deutschen Kaufhauses in Venedig gewesen und erscheint in gleicher Ansicht auf dem Rosenkranzbild, das die deutsche Kolonie in Venedig bei Dürer bestellt hatte 386/262

27. L. 137. KNABENHÄNDE. 1506. Pinselzeichnung auf blauem Papier mit weißen Lichtern. Braunschweig. Blasius. Studie zum Bilde des disputierenden Christus im Tempel. Rom, Gal. Barberini. Der Zeigefinger der Rechten berührt mit der Gebärde des Aufzählens den Daumen der Linken. Die Linie knorrig und unvenezianisch, das Ganze aber italienisch fein empfunden und breit und tonig hingesetzt 227/185

28. L. 19. GEWANDSTUDIE. 1508. Pinselzeichnung auf dunklem Grund mit weißen Lichtern. Berlin. Zum Apostel Paulus des Heller-Altars gehörig. Hauptbeispiel der monumentalen Draperie in der mittleren Periode. Man vergegenwärtige sich den Unterschied zu Grünewald: bei Dürer steht alles Licht und aller Schatten im Dienste der plastischen Form, dort ist es eine allgemeine und unfaßbare Bewegung, die über die Flächen hingeht und die die Figur mit dem Hintergrund zusammenschmilzt 400/235

29. L. 116. MÄNNLICHER HALBAKT. 1508. Pinselzeichnung mit weißen Lichtern auf dunklem Papier. Bremen. Studie für den Christus des Heller-Altars 216/198

30. L. 314. GEWANDSTUDIE. 1508. Pinselzeichnung auf dunklem Papier mit weißen Lichtern. Paris. Zum Christus der Marienkrönung des Heller-Altars gehörig 257/192

31. L. 510. APOSTELKOPF, NIEDERBLICKEND. 1508. Pinselzeichnung mit weißen Lichtern auf dunklem Grund. Wien. Zum Heller-Altar gehörig. Der Typus hat Dürer lange beschäftigt und klingt noch in dem Pauluskopf der Münchner Aposteltafeln nach. Ungemein kräftiges Zusammenwirken aller Formen zu einheitlichem Ausdruck 316/229

32. L. 21. AUFWÄRTS BLICKENDER APOSTELKOPF. 1508. Pinselzeichnung mit weißen Lichtern auf dunklem Grund. Berlin. Zum Heller-Altar gehörig. Man darf sich durch das moderne Mißtrauen gegen alle Kalligraphie in der Zeichnung den Blick nicht trüben lassen für die neue seelische Größe, die mit solchen Figuren in die deutsche Kunst kommt 288/207

33. L. 507. BETENDE MÄNNLICHE HÄNDE. (1508.) Pinselzeichnung mit weißen Lichtern auf dunklem Grund. Wien. Zum Heller-Altar gehörig . 290/197

34. L. 165. FÜSSE EINES KNIENDEN MANNES. (1508.) Pinselzeichnung auf dunklem Grund mit weißen Lichtern. Zuletzt bei Comtesse Béarn, Paris. Zum Petrus des Heller-Altars gehörig. Um das Eigentümliche der Formauffassung zu fühlen, muß man die Behandlung der analogen Aufgabe in der italienischen Kunst, etwa bei Mantegna, vergleichen: Während das italienische Auge die Verbindung der Füße mit dem Bein nicht preisgibt, haben hier die wurzelartig knolligen Formen ein selbständiges Leben und verflechten sich zu einer wundersamen Einheit 177/217

35. L. 516. LUCRETIA. 1508. Pinselzeichnung mit weißen Lichtern auf dunklem Grund. Wien. Das Blatt ist als Grundlage des zehn Jahre später gemalten Münchner Bildes der Lucretia (1518) wichtig. Zu der Veränderung des rechten Armes und der verschiedenen Führung des Lendentuches im Gemälde kommt dort noch eine — nicht originale — Verbreiterung der Draperie über dem Unterleib ... 422/230

36. L. 517. NEGERKOPF. 1508. Kohle. Wien. Studie nach einem Neger (in Nürnberg), wie er für die Anbetung der Könige immer verlangt war. Die Zeichnung geht zeitlich parallel mit den Arbeiten für den Heller-Altar und besitzt diesen gegenüber eine besondere Frische 320/218

37. L. 117. BEWEINUNG CHRISTI. 151. (Die letzte Ziffer undeutlich.) Kohle. Bremen. Die Zeichnung ist etwas verdorben und von fremder Hand übergangen worden. Ich halte sie für den Entwurf zu einem Gemälde. Wichtiges Beispiel für die Komposition in reiner Fläche mit Motiven starker Verkürzung. Als Einleitung zur Verkürzung der Beine Christi sind die einwärts führenden Stufen unentbehrlich. (Vgl. die früheren Beweinungen in München und Nürnberg.) 423/296

38. L. 525. MARIA DAS KIND SÄUGEND. 1512. Kohle. Wien. (Das Blatt ist rechts und unten scharf beschnitten.) Schwerlich als Vorzeichnung zu einem Bild aufzufassen, sondern im Gegenteil recht selbstherrlich zeichnerisch, mit vieler krauser, lauter Linienbewegung. Man sieht hier, wie wenig das gequälte Motiv der gemalten Maria von 1512 (Wien) über die allgemeine Stimmung der Periode aussagt 418/258

39. L. 40. DÜRERS MUTTER. 1514 (an Oculi = 19. März). Kohle. Berlin. Beischrift: «Dz ist albrecht dürers muter dy was alt 63 Jor» mit dem Nachtrag: «vnd ist verschiden Im 1514 Jor am erchtag vor der crewtzwochn (= Dienstag, 16. Mai) vm zwey genacht (gegen Nacht?).» Einzigartig in der Stärke des geistigen Ausdrucks. Die Häßlichkeit zur Größe erhoben. Wichtig das Kopftuch, das, links über die Schulter zurückgelegt, auf der rechten Seite in ganz einfacher Linie die Silhouette begleitet, indem es an der Schläfe sich rechtwinklig bricht 421/303

40. L. 46. BILDNIS EINES MÄDCHENS. 1515. Kohle. Berlin. Das Mädchen mit ungleich geöffneten Augen und etwas verschlafenem Ausdruck ist vermutungsweise als Verwandte Dürers von der Frauenseite her erklärt worden 422/290

41. L. 546. KAISER MAX. 1518. Kohle. Wien. (Die Zeichnung hat gelitten: die von fremder Hand aufgesetzte Farbe des Gesichts ist ausgewaschen worden, hat aber weithin unliebsame Spuren hinterlassen.) Die Beischrift lautet: «Das ist keiser maximilian den hab ich albrecht dürer zw awgspurg hoch obn awff der pfaltz in seine(m) kleinen stüble künterfett do man czalt 1518 am mandag noch Johannis tawffer.» Vorzeichnung für die Gemälde in Wien und Nürnberg und die (4) Holzschnitte B. 153 und 154 . . . . 381/319

42. L. 355. ANSICHT VON HEROLDSBERG. 1510. Feder. Sammlung Bonnat. Das Kirchdorf, das durch Mitius als Modell der Zeichnung erkannt worden ist, liegt 12 km nördlich von Nürnberg. In der Reproduktion sondern sich die Gründe nicht deutlich. Starke, zurückdrängende Motive des Vordergrunds. Bildeinwärts führende Dächer. In halber Höhe am linken Rand ein Ring und in Beziehung darauf eine jetzt nur noch schwer lesbare Inschrift (neben dem Kirchturm): «hab acht awffs awg», d. h. auf die perspektivische Konstruktion (ob Original?) 211/263

43. L. 143. HEILIGE FAMILIE IM ZIMMER. Feder. Braunschweig, Blasius. Flüchtige Skizze eines Motivs, das merkwürdigerweise sonst im Werk Dürers fehlt: der geschlossene wohnliche Raum mit den Figuren von Mutter und Kind und Nährvater. Maria sitzt am Rand des Bettes, vor dem eine Truhe und zu dessen Füßen die Wiege steht. Im Hintergrund Joseph lesend an einem Tische. Gegenüber der älteren Folge des Marienlebens, wo Reales und Irreales sich mischt, ist der Ton hier mehr der reiner Wirklichkeitsschilderung. Die Bilderscheinung in klassischem Sinne vereinfacht: durchschlagende Horizontalen und Vertikalen 254/216

44. L. 315. MARIA MIT KIND AUF DER RASENBANK. 1511. Feder. Paris. Eigentümlich leichte prickelnde Federzeichnung. Die Bewegung der Flächen in der Figur setzt sich im Fels des Hintergrundes fort. Ohne auf Pleinairismus hin gedeutet werden zu können, hat das Blatt doch etwas Sonniges in seiner Wirkung 203/154

45. L. 474. DER TOD DER MARIA. (1508/1510.) Feder. Wien. Vorzeichnung zu dem Holzschnitt des Marienlebens, der 1510 datiert ist, die Komposition aber in einigen Punkten vorteilhaft verändert zeigt, im Sinne eines strafferen Zusammennehmens der Figuren und des Herausarbeitens führender Richtungen (der Bettvorhang z. B. auf der einen Seite schräg aufgenommen, damit er mit der Bewegung des Johannes, der der Sterbenden die Kerze reicht, zusammengehe). Auch die Tonrechnung ist etwas modifiziert worden. Überaus interessant, im einzelnen zu vergleichen, wie weit das Linienmaterial des Holzschnittes in

der Zeichnung schon vorbereitet ist. Die Zahl erhaltener Vorzeichnungen zum Druckwerk Dürers ist recht klein: es muß außerordentlich viel verloren gegangen sein 300/219

46. HIERONYMUS IM GEHÄUS. 1511. Feder. Mailand, Ambrosiana. Vorstudie zu dem Holzschnitt B. 114, der die Komposition noch mehr vereinfacht und zusammengedrängt gibt, wobei ein großer weißer Vorhang mit diagonalem Kontur entscheidend eingreift 190/145

47. L. 531. WEIHNACHTEN: MARIA UND JOSEPH IM STALL DAS KIND ANBETEND. 1514. Feder. Wien. Eine Komposition von seltenem Schwung. Für die Wärme der Empfindung bürgt das Datum 1514: das Jahr der Melancholie und des Hieronymus. Möglich, daß das Blatt als Holzschnitt gedacht war, es wäre dann ein würdiges Gegenstück zu diesen Kupferstichen geworden. Gegenüber dem Holzschnitt von 1511 mit der Anbetung der Könige findet man hier schon eine charakteristische Vereinfachung der Architektur und ein engeres Zusammenführen von Figur und tektonischer Begleitung. Einfache Mauer im Hintergrund, ruhig geschlossene Bretterdecke: die Wirkung auf große Tongegensätze abgestellt 313/217

48. L. 79. SITZENDE FRAU. 1514. Feder. Berlin. Modellzeichnung. Solche Figuren hat später H. S. Beham holzschnittmäßig behandelt. Die Dürerschen Genrestücke sind Kupferstiche, doch hat diese Zeichnung keine Verwendung dabei gefunden 217/162

49. 50. ZWEI RANDZEICHNUNGEN ZUM GEBETBUCH DES KAISERS MAXIMILIAN. (1515.) Feder mit verschiedenartiger Tinte. München. Die Untersuchungen Giehlows haben es mehr als wahrscheinlich gemacht, daß die Zeichnungen in Holzschnitt umgesetzt werden sollten und daß das Gebetbuch in solcher Gestalt für die Ritter vom heiligen Georg bestimmt war.

Für den Geist, in dem Dürer seine Aufgabe löste, sind die (komisch gemeinten) Figuren sehr charakteristisch, die — auf der linken Seite — den Text des 100. Psalmes begleiten (Jubilate deo omnis terra. Servite domino in laetitia etc. Jauchzet dem Herrn, alle Welt! Dienet dem Herrn mit Freuden, kommt vor sein Angesicht mit Frohlocken! usw.) 277/188

51. L. 253. ENTWURF ZU EINEM BECHER, MIT VARIANTE ZUM FUSS. Feder. London. In der Mitte des zweiten Jahrzehnts entstanden 256/161

52. SECHS BECHER. Feder. Dresden, Bibliothek (Bruck, das Dresdner Skizzenbuch, Tafel 156). Beischrift: «morgen will ich ir (ihrer) mer machn». Dem deutschen spätgotischen Stil sind einzelne italienische Motive beigemischt . . . 200/285

53. L. 194. MÄNNLICHE UND WEIBLICHE AKTE. (Die Bedeutung des Vorgangs ist noch nicht überzeugend erklärt.) 1516. Feder. Frankfurt. Eine Zeichnung von großer Leichtigkeit. Lockere, ganz durchsichtige Strichlagen. Die formbezeichnende Linie ist völlig aufgegangen in ornamentaler Schönheit. Im

Hintergrund bis zu einem Drittel der Figurenhöhe ein Streifen von parallelen Horizontalen, was auch sonst vorkommt (vgl. die fünf Akte von 1526, Tafel 75) 258/225

54. L. 195. MÄNNLICHE UND WEIBLICHE AKTE (von nicht näher bekannter Bedeutung). 1515. Feder. Frankfurt 271/212

55. L. 534. SITZENDE PROPHETENFIGUR. 1517. Feder. Wien. In Untensicht gesehen, die Hände im Schoß verborgen, ist der Prophet eine bedeutende Konzeption im Sinne des Ernst-Prächtigen der späteren Zehnerjahre 232/192

56. L. 175. HIERONYMUS IM GEHÄUS, EINEN TOTENSCHÄDEL BETRACHTEND (ohne kirchliche Kleidung). Feder. Berlin. Die Zeichnung gehört in die zweite Hälfte des zweiten Jahrzehnts. Bei viel gerade laufendem Strich wiegen die großen tektonischen Formen, horizontale und vertikale, vor. Die Figur ordnet sich diesem System ein. Beachtenswert der Tisch mit schlichtem rechtwinkligem Pfostenwerk, im Sinne des späteren Dürerschen Stils ... 202/125

57. L. 391. MARIA MIT KIND UND MUSIZIERENDEM ENGEL. 1519. Feder. Windsor. Bei geringen Tonunterschieden ist der Eindruck des Reichtums durch die sehr ökonomische Variation in der Richtung der Strichlagen gewonnen worden 305/210

58. L. 424. EIN JUNGES KÖLNER MÄDCHEN UND DÜRERS GATTIN. (1520.) Silberstift. Wien, Hofbibliothek. Ein Blatt aus dem Skizzenbuch der niederländischen Reise. Die Beischrift lautet: «awff dem rin (Rhein) mein Weib pey poparti (Boppard)». Die Zeichnung ist also auf dem Schiff gemacht worden, im Juli 1520. Sie gibt das beste (wenigstens besterhaltene) Bild von Dürers gealterter Frau, die mit ihren vortretenden kalten Augen und dem herrischen Zug um den Mund nicht eben sympathisch aussieht. Die Zusammenstellung mit dem jungen Mädchen, dessen Kopftracht der Zeichner als «kölnisch gepend (Gebände)» bezeichnet, ist hier gewiß nur eine zufällige, aber doch nicht ohne Analogie im Zusammenhang der Reiseaufnahmen 129/190

59. L. 340. CASPAR STURM. 1520. Silberstift. Chantilly. Ein Blatt aus dem Skizzenbuch der niederländischen Reise. Beischrift: «1520 Caspar Sturm alt 45 Jor zw ach (Aachen) gemacht». Eigentümliche Lichtführung. Die Landschaft zum Bildnis zugehörig. Das Wort «toll» wird vermutungsweise als Zoll, Zollhaus erklärt.
Im Tagebuch der niederländischen Reise erwähnt (Lange-Fuhse 133, 17): «Ich hab den Sturm conterfet» 127/189

60. L. 404. DAS MÜNSTER VON AACHEN MIT UMGEBUNG, VOM KRÖNUNGSSAALE AUS GESEHEN. (Oktober 1520.) Silberstift. London. Blatt aus dem niederländischen Skizzenbuch. Beischrift: «zw ach das münstr». Im Tagebuch (Lange-Fuhse 133, 17) erwähnt mit den Worten: «Ich hab unser Frawen kirchen mit weiterm Umschweif conterfet.» Die oktogone Palastkapelle (in der Mitte) noch mit dem Dach des 13. Jahrhunderts, das seither durch eine Kuppel

ersetzt worden ist. Der gotische Turm der Westvorhalle mit dem Oktogon durch eine Brücke verbunden 126/177

61. L. 566. ANTWERPEN («antorff»). 1520. Feder. Wien. Aus der Höhe aufgenommen und als Bild sehr keck gegriffen. Der perspektivische Verkleinerungsprozeß, wie ihn die Schiffe enthalten, erzeugt eine lebhafte Tiefenbewegung, um so mehr, als der rechte Vordergrund unausgebildet geblieben ist 213/283

62. L. 53. BILDNIS EINES UNBEKANNTEN MANNES. 1520. Kreide. Berlin. Typus der großen späten Bildnisse. Völlig geklärt in der Linie und in der Formdarstellung, unter Verzicht auf alles Momentane in Bewegung und Ausdruck. Eng gerahmt. Dunkler Grund mit heller Kopfleiste 366/258

63. L. 403. «LUKAS VAN LEYDEN.» 1521. Kreide und Kohle. London. Die Beischrift (unten links): «effigies Lucae Leidensis» ist nicht original. Das L (Lucas) 1525 darüber zeigt, daß die Zeichnung einmal als Arbeit des holländischen Meisters ausgegeben wurde. Wenn das falsch war, so ist doch nicht zu leugnen, daß das Blatt in seiner beruhigten Physiognomie holländischer Weise sich nähert. Das strähnig fallende Haar ist nicht dürerisch stilisiert.

Das Ganze von der strengen Art der Spätzeit, mit stark betontem Gegensatz der Urrichtungen von horizontal und vertikal. Einheitlicher dunkler Grund 367/258

64. L. 578. BILDNIS DES ULRICH VARNBÜHLER. 1522. Kreide und Kohle. Wien. Vorzeichnung für den Holzschnitt desselben Jahres, der die Linie fast vollständig übernimmt, nicht nur die engen welligen Parallelen des Halses, sondern auch das breite, so recht handzeichnungsmäßige Strömen des Strichs über die Achseln herunter. Nur das Ohr ist knorpeliger im Holzschnitt und der Hintergrund in reinen Horizontalen gehalten 415/320

65. L. 568. GREISENKOPF. 1521. Pinselzeichnung mit weißen Lichtern auf dunklem Papier. Wien. Beischrift: «der Man was alt 93 Jor vnd noch gesunt vnd fermuglich zv antorff», Hauptbeispiel des fein detaillierenden und doch breit zusammenfassenden Spätstils. Bereits mit bestimmter Bildabsicht aufgenommen, für einen heiligen Hieronymus mit dem Totenkopf (Lissabon) 482/420

66. L. 572. GEWANDSTUDIE. 1521. Pinselzeichnung mit weißen Lichtern auf dunklem Grund. Wien. Bezeichnend für das Verfahren in Dürers Werkstatt. Der Stoff ist auf einen Bügel gehängt und in der Mitte gerafft. Gegenüber den Gewandstudien zum Heller-Altar macht sich der breitere Stil und die Beruhigung in Linien und Flächen sehr deutlich bemerkbar. Die Lichtlinien zu Netzen versponnen, zusammenhängende Licht- und Schattenmassen (rechts oben, links unten) 280/210

67. L. 153. WEINENDER CHERUB. 1521. Kreide auf dunklem Papier. Braunschweig, Blasius. Zu einem (nicht ausgeführten) Passionsbild gehörig. Gegen-

stück zu den venezianischen, hier nicht abgebildeten Cherubimköpfen: dort Schema, hier individuelles Modell 208/166

68. L. 131. DER SCHMERZENSMANN. 1522. Metallstift auf dunklem Papier. Bremen. Vorlage für ein Gemälde. Wir besitzen das Bild nicht mehr, nur ein Schabkunstblatt danach von C. Dooms ist bekannt.

Die sehr eingehende Zeichnung ist vorzüglich bezeichnend für den feinen Naturalismus der letzten Jahre 408/290

69. L. 582. DER KLAGENDE JOHANNES. 1523. Metallstift und Kreide. Auf dunklem Papier. Wien. Die Figur gehört zu einem großen (nicht ausgeführten) Kreuzigungsbilde und führt in ihrem großartig getragenen Rhythmus schon in die unmittelbare Nähe der Münchner Aposteltafeln 419/300

70. L. 129. BEWEINUNG CHRISTI. 1522. Silberstift. Bremen. Die Leiche ist an die Knie der am Boden kauernden Magdalena gelehnt (nicht «an eine Erhöhung, die ein Tuch bedeckt», wie Lippmann sagt), Maria hebt den Kopf und hält den linken Arm auf ihrem Schoß. In Halbfigur sichtbar Johannes und Joseph von Arimathia. Hochbedeutender Bildentwurf im Stil der Spätkunst, die alle Form mit Ausdruck durchsetzt. Der Vergleich mit Taf. 37 (L. 117) kann das deutlich machen. Um wie viel geht der Leichnam hier als ein «Körper der Schmerzen» über jenen hinaus, in der Haltung des Kopfes und den gleichsam noch belebten Extremitäten! 293/416

71. L. 343. MARIA MIT ZWEI ENGELN UND VIER HEILIGEN (Katharina, Johannes der Evangelist, Jakobus, Joseph). 1521. Feder. Chantilly. Oben beschnitten. Als Studie zu einer großen Gemäldekomposition aufzufassen. Beispiel der neuen freien Anordnung auf tektonischer Grundlage 252/387

72. L. 379. BEWEINUNG CHRISTI. 1521. Feder. (Ehemals Sammlung Robert-Dumesnil, Paris.) Holzschnittmäßig, aber auffallend stark in breiten Lagen auf Ton hin gearbeitet. Man möchte holländischen Einfluß vermuten. Ohne mit gleichem Linienmaterial zu operieren, hat die Zeichnung doch etwas von dem malerischen Charakter der Holzschnitte des Lukas van Leyden 290/210

73. L. 199. CHRISTUS AM ÖLBERG. 1521. Feder. Frankfurt. Wie Dürer es bei Mantegna hatte sehen können, liegt Christus ganz platt am Boden («er warf sein Angesicht auf die Erde»). Das treppenartig geschichtete Gestein und die von oben herabdrückenden Nebelschleier unterstützen die Wirkung des Motivs. Die Jünger klein und abgetrennt zur Seite sitzend 208/294

74. L. 200. CHRISTUS AM ÖLBERG. 1524. Feder. Frankfurt. Christus mit emporgeworfenen Armen gegen den Engel gewendet. Weit ausholend führt die Kurve der schlafenden Jünger auf ihn zu. Trotz ihrer Größe und trotzdem jeder einzelne in seiner Stellung besonders charakterisiert ist, bleiben die Jünger der Hauptfigur untergeordnet. Die Bühne vorn in der Mitte ganz leer.

Das Blatt enthält die letzte Redaktion eines Themas, das Dürer fast zu allen Zeiten beschäftigt hat. Es gehört zu jenem späten Passionszyklus im Holzschnitt, von dem nur das Abendmahl auf den Stock übertragen worden ist 212/292

75. L. 584. ANBETUNG DER KÖNIGE. 1524. Feder. Wien. Vielleicht als Einleitung zu der Folge des letzten (unvollendeten) Passionszyklus in Holzschnitt gehörig. Die Vornehmheit der Komposition verbindet sich mit einer wahrhaft strahlenden Schönheit der Liniengebung 215/294

76. L. 447. MESSE. 1523. Feder. Berlin. Das späte Datum rechtfertigt sich durch die auf reinen Flächenstil vereinfachte Darstellung, wo die Tiefe nicht fehlt, aber durchaus in schichtenmäßige Ordnung gebunden erscheint.
Das Bild auch architekturgeschichtlich interessant: Bogenstellung mit Säulen, die über dem Kapitell ein Gebälkzwischenstück aufweisen. In unklarer Verbindung damit die Querstellungen im Nebenschiff, das in einzelne Tonnen zerfällt. Zweiachsiger Altaraufsatz in reiner (oberitalienischer) Renaissance 370/220

77. FÜNF NACKTE MÄNNER. 1526. Feder. Berlin. Holzschnittmäßig. Vielleicht zu einer Auferstehung gehörig 185/195

78. L. 585. DAS RASENSTÜCK MIT DER AKLEIE. Deckfarbenmalerei. Wien. Die Jahreszahl 1526 ist nicht original. Immerhin wird man das Blatt nicht mit dem Rasenstück von 1503 gleichsetzen können. Das Unerschöpfliche ist hier zum Wenigen und Faßbaren vereinfacht. Die Perzeption ist dem Auge wesentlich erleichtert. Nicht das Schauspiel einer zufälligen Erscheinung, sondern alles auf die typische Form hin gesehen. Mit der Vereinfachung der Zeichnung geht die der Farbe parallel 363/292

79. KOPF DES MARKUS. 1526. Kreide mit Weißhöhung. Berlin. Im Zusammenhang mit dem großen Münchner Apostelbild entstanden. Die Zeichnung ist dem Kopf des Gemäldes im Ausdruck der geistigen Erregtheit entschieden überlegen. Lebhaft sich werfend führen die Locken das Thema der Bewegung weiter, wobei die Naturform des Haares merkwürdig vernachlässigt erscheint («Bretzellocken»). Blätter dieser Art, ganz groß im Format mit nur oberflächlicher Durchführung, kommen in früherer Zeit nicht vor 373/265

Farben-Tafel L. 220. WEIHERHÄUSCHEN. Wasser- und Deckfarbenmalerei. London. Die Darstellung gibt ein Stück Flußlandschaft bei Sonnenuntergang an gewittrigem Tage. Es ist die Pegnitz mit dem auf einer Insel, ganz in der Nähe von Nürnberg gelegenen Bauwerk des Weiherhäuschens. «weier Haws» lautet die Beischrift. Durch die Verwendung des Motivs im Hintergrund des Stichs der Maria mit der Meerkatze läßt sich das Blatt einigermaßen datieren: es muß um das Jahr 1500 entstanden sein. Die Reproduktion gibt den ungefähren Eindruck der farbigen Stimmung, ist aber greller als das Original. Namentlich stört das harte Rot des Daches und das scharfe Grün der Weidenbäumchen 213/222

Farben-Tafel L. 472. DAS SOGENANNTE GROSSE RASENSTÜCK. 1503. Wasserfarbenmalerei. Wien. Das undurchdringliche Dickicht einer Wiese. Merkwürdige Bemühung, eine Unendlichkeit von Kleinformen zu bewältigen. Geht zusammen mit ähnlichen Absichten der bewegten Menschenwelt gegenüber, wie sie namentlich im Marienleben zu finden sind. Nach der großen italienischen Reise kommt Derartiges nicht mehr vor.

Die farbige Reproduktion deckt sich nicht völlig mit dem Eindruck des Originals 412/315











